

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

RODRIGO MATEUS PEREIRA

HISTÓRIAS DA LUTERIA DE GUITARRAS ELÉTRICAS:
MEMÓRIA E TRABALHO NOS ANOS 1960 EM SÃO PAULO

CURITIBA
2019

RODRIGO MATEUS PEREIRA

HISTÓRIAS DA LUTERIA DE GUITARRAS ELÉTRICAS:
MEMÓRIA E TRABALHO NOS ANOS 1960 EM SÃO PAULO

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Design, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Design.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa

CURITIBA
2019

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Cabral
(Elaborado por: Sheila Barreto (CRB 9-1242))

Pereira, Rodrigo Mateus

Histórias da luteria de guitarras elétricas. Memória e trabalho nos anos
1960 em São Paulo/ Rodrigo Mateus Pereira. – Curitiba, 2019.

252 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa.

Tese (Doutorado em Design) – Setor de Artes, Comunicação e Design,
Universidade Federal do Paraná.

1. Cultura Material. 2. Memória. 3. Luteria. 4. Guitarra Elétrica. I. Título.

CDD 745.2

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em DESIGN da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Tese de Doutorado de **RODRIGO MATEUS PEREIRA**, intitulada: **HISTÓRIAS DA LUTERIA DE GUITARRAS ELÉTRICAS: MEMÓRIA E TRABALHO NOS ANOS 1960 EM SÃO PAULO**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de Doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 25 de Março de 2019.



RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA
Presidente da Banca Examinadora



ANA LUISA FAYET SALLAS
Avaliador Externo (UFPR)



GILSON LEANDRO QUELUZ
Avaliador Externo (UTFPR)



JUÁREZ BERGMANN FILHO
Avaliador Interno (UFPR)

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, agradeço ao meu orientador Prof. Ronaldo. Pelos novos sentidos que me mostrou, pela amizade nas horas difíceis e por respeitar meu caminho.

Agradeço aos meus entrevistados, que se dispuseram a me abrir suas casas e me contar suas vidas, sem os quais a realização dessa tese não seria possível. Minha eterna gratidão a Romeu Benvenuti, Carlos Alberto Lopes, José Guilherme e Carlos Malagoli.

Da mesma forma agradeço as pessoas que estiveram onipresentes nas entrevistas, fosse intermediando os contatos ou mesmo oferecendo um café durante horas de conversa. Reconheço aqui e sou grato à Dona Estrela, Érico Malagoli, Luiz Fernando Guilherme e Flávio Guilherme.

Agradeço aos amigos e amigas de orientação, porto seguro no cansaço, no estresse, na dúvida e, sempre, nos momentos de festa.

Encarecidamente agradeço os amigos e colecionadores Roberto Fontanezi e Mauro Secco, pelas imagens, pelas dicas e por esclarecer questões técnicas a respeito dos instrumentos musicais dos anos 1960.

Por fim, a maior gratidão às minhas filhas Ana Laura e Maria Clara, pelas centenas de horas em que estive mentalmente ausente, mas que elas nunca deixaram de estar presente, com paciência e amor, esperando meu trabalho ser finalizado.

RESUMO

Esta tese tem por objetivo reivindicar uma (e contribuir para a) história da luteria de guitarras no Brasil. Por meio da reconstrução da vida e trabalho dos próprios atores desta atividade nos anos 1960, em São Paulo – SP, explicita não só as particularidades técnicas da profissão do construtor, como suas interações sociais com seus pares, concorrentes, músicos, mercado musical, bem como suas relações com os instrumentos, com as ferramentas, com os materiais e com os processos produtivos que criavam e utilizavam. Conceitualmente tem por base as formas pelas quais o passado é reconstruído pelas lembranças, buscando reunir alguns fragmentos importantes narrados por esses sujeitos e, ao mesmo tempo articulando teorias sobre trabalho e cultura material. Com embasamento na metodologia da história oral, alguns dos sujeitos que estiveram em atividade no período foram entrevistados e puderam contar suas lembranças sobre suas histórias biográfica e laboral, permitindo uma reconstrução, ainda que temporalmente atualizada, de fatos sobre a luteria de guitarras. O recorte temporal foi definido por se tratar do início da atividade no país, cerca de dez anos após a invenção da guitarra elétrica nos Estados Unidos da América, e ainda referir-se a um contexto cultural, político e econômico brasileiro específico, com a chegada do *rock n'roll* em território nacional, e uma economia interna protegida, com a importação de bens de consumo restrita e o fomento à indústria do país. Dessa forma foi possível reconstruir a realidade de um grupo específico por meio de suas memórias e evidenciar que, assim como a guitarra elétrica se apresenta como um artefato híbrido, a luteria se apropria de conhecimentos, saberes e habilidades provenientes das mais distintas áreas que se entrelaçam em estratégias para a construção de uma tecnologia específica. Considerando assim os três pilares teóricos propostos como base, foi possível compreender os encadeamentos das trajetórias de cada indivíduo e embasado pelas práticas, espaços e intencionalidades expostas, foi possível narrar uma versão da história brasileira da luteria de guitarras elétricas.

Palavras-chave: Cultura Material, Memória, Trabalho, Luteria, Guitarra Elétrica.

ABSTRACT

This thesis aims to claim one (and contribute to) the history of electric guitar lutherie in Brazil. Through the reconstruction of the life and labor of the actors of this activity in the 1960s, in São Paulo, SP, it explained not only the technical peculiarities of the constructors' activity, but also their social interactions with his peers, competitors, musicians, such as their relationship with the musical instruments, tools, materials and the productive processes, which they created and used. Conceptually it is based on the ways in which the past is reconstructed by memories, seeking to gather some important fragments narrated by these subjects and at the same time articulating theories about labor and material culture. Based on the oral history methodology, some of the subjects who were active during the period were interviewed and were able to tell their memories about their biographical and labor histories, allowing a reconstruction, even if current updated, of facts about guitar lutherie. That time frame was defined as the beginning of the activity in the country, about ten years after the invention of the electric guitar in the United States of America, and refer to a specific cultural, political and economic in Brazil context, with the arrival of rock n'roll in national territory, and a protected economy, with a restricted importation of goods and the promotion of the local's industry. In this way it was possible to reconstruct the reality of a specific group through their memories and to show, just as the electric guitar presents itself as a hybrid artifact, that lutherie appropriates knowledge and skills from the most distinct areas that intertwine strategies for the construction of a specific technology. Considering the three theoretical pillars proposed as a basis, it was possible to understand the chains of the trajectories of each constructor and, based on the practices, spaces and intentionalities exposed, it was possible to narrate a version of the Brazilian history of electric guitar lutherie.

Keywords: Material Culture, Memory, Labor, Lutherie, Electric Guitar.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - REPRESENTAÇÃO DO UNIVERSO DA PESQUISA.....	33
FIGURA 2 – ROMEU BENVENUTI	40
FIGURA 3 - LUY BEGHER, AVÔ DE SR. ROMEU	41
FIGURA 4 - CONJUNTO THE REBELS EM 1958, NO TEATRO RECORD	45
FIGURA 5 - CONJUNTO THE REBELS EM 1960	50
FIGURA 6 - TERCEIRA GUITARRA CONSTRUÍDA POR SR. ROMEU, EM 1962	52
FIGURA 7 - PLANTA BAIXA ESTIMADA DA BEGHER NA RUA NOVO MUNDO.....	56
FIGURA 8 – CONTRABAIXO HOFNER E GUITARRA BEGHER.....	65
FIGURA 9 - PRINCIPAL ALTERAÇÃO DO MODELO BEGHER NOS ANOS 1960.....	66
FIGURA 10 - GUITARRA ELÉTRICA BEGHER ANOS 2000	68
FIGURA 11 - GUITARRA BEGHER COM TARRAXAS EMBUTIDAS.....	69
FIGURA 12 - GUITARRA BEGHER (À ESQUERDA) E GUITARRA SONELLI..	70
FIGURA 13 - ILUSTRAÇÃO DO PROCESSO UTILIZADO POR SR. ROMEU PARA A CONFECÇÃO DAS CAPAS DE CAPTADORES	73
FIGURA 14 - DIFERENÇA ENTRE FORMAS DE CONSTRUÇÃO DO BRAÇO DA GUITARRA.....	75
FIGURA 15 - ILUSTRAÇÃO DO SISTEMA DE TIRANTE UTILIZADO POR SR. ROMEU	76
FIGURA 16 – ESCANTILHÃO	77
FIGURA 17 - OFICINA ATUAL DO SR. ROMEU	81
FIGURA 18 - SR. CARLOS ALBERTO LOPES EM SUA OFICINA, EM 2016 ..	84

FIGURA 19 - SR. CARLOS (À ESQUERDA) NA RÁDIO AMÉRICA AM, NO PROGRAMA ESTÚDIO V, EM 1962.....	87
FIGURA 20 - ESTÚDIO DA GRAVADORA ODEON EM 1959.....	89
FIGURA 21 - SR. CARLOS, NO ESTÚDIO DA RÁDIO AMÉRICA AM, EM 1962	92
FIGURA 22 - SEGUNDO AMPLIFICADOR CONSTRUÍDO POR SR. CARLOS	94
FIGURA 23 - EQUIPE DO SR. CARLOS NA GIANNINI, NOS ANOS 1960, COM OS TREMENDÕES.....	96
FIGURA 24 - GUITARRA GIANNINI SONIC DOS ANOS 1960	104
FIGURA 25 - BONECA E O BAIXO CONSTRUÍDO POR ELE NOS ANOS 1960	106
FIGURA 26 - CONTRABAIXO GIANNINI SONIC, ANOS 1960	108
FIGURA 27 - CONTRABAIXO DEL VECCHIO, ANOS 1960.....	108
FIGURA 28 - GUITARRA SUPERSONIC ANOS 1960, COM PONTE NO PADRÃO FENDER STRATOCASTER.....	110
FIGURA 29 - GUITARRA SUPERSONIC ANOS 1970, COM PONTE NO PADRÃO DA FENDER JAZZMASTER.....	110
FIGURA 30 - GUITARRAS GIANNINI DIAMOND (ESQUERDA) E APOLLO	112
FIGURA 31 - SIMULAÇÃO APROXIMADA DO PROCESSO CRIADO PELO SR. CARLOS PARA CONFORMAR O TAMPO DOS INSTRUMENTOS APOLLO	114
FIGURA 32 - LABORATÓRIO DE TESTES DA GIANNINI, NOS ANOS 1960	116
FIGURA 33 - AMPLIFICADOR PALMER, CONSTRUÍDO POR SR. CARLOS, EM 1970.....	119
FIGURA 34 - ATUAL MARCA DE AMPLIFICADORES DE SR. CARLOS....	122

FIGURA 35 - LOJA JOG EM RIO CLARO – SP	124
FIGURA 36 - FACHADA DA LOJA JOG, EM RIO CLARO – SP	125
FIGURA 37 - SR. JOSÉ GUILHERME, NA LOJA JOG.....	126
FIGURA 38 - PRAÇA DA IGREJA SÃO BENEDITO E A CENTENÁRIA FIGUEIRA, EM RIO CLARO NOS ANOS 1940	127
FIGURA 39 - ESTAÇÃO FERROVIÁRIA DE RIO CLARO – SP, EM 1918.....	129
FIGURA 40 - FUNCIONÁRIOS DA COMPANHIA PAULISTA DE ESTRADAS DE FERRO, NA DÉCADA DE 1920.....	130
FIGURA 41 - JOSÉ GUILHERME NO RIO DE JANEIRO, EM 1947.....	135
FIGURA 42 - SR. JOSÉ NOS ANOS 1940, COMO COMPOSITOR E VIOLONISTA DO GRUPO SENTINELAS DO CÉU	136
FIGURA 43 - CHAVE DE AFINAR PIANOS	137
FIGURA 44 - BRAÇADEIRA DE MOLA E SEU USO.....	139
FIGURA 45 - SR. JOSÉ GUILHERME TOCANDO EM UM VIBRAFONE CONSTRUÍDO POR ELE MESMO, EM 1962	141
FIGURA 46 - GUITARRA ELÉTRICA JOG, ANOS 1960.....	143
FIGURA 47 - GUITARRA ELÉTRICA DEL VECCHIO, ANOS 1960	144
FIGURA 48 - PLANTA ESTIMADA DA FÁBRICA JOG NOS ANOS 1960....	147
FIGURA 49 - DÉGRADÉ EM CORPO DE CONTRABAIXO JOG DOS ANOS 1960.....	150
FIGURA 50 - PADRÃO DE PONTE CONSTRUÍDA POR SR. JOSÉ PARA AS GUITARRAS JOG.....	151
FIGURA 51 - CONTRABAIXO JOG MODELO 1A, DOS ANOS 1980	154
FIGURA 52 - INSTRUMENTOS ORFF DA JOG.....	157
FIGURA 53 - FÁBRICA ATUAL DA JOG, EM RIO CLARO – SP	158
FIGURA 54 - SR. JOSÉ GUILHERME.....	159
FIGURA 55 - SR. CARLOS NO ESCRITÓRIO DA MALAGOLI, EM 2015.....	160
FIGURA 56 - SR. MÁRIO MALAGOLI), PAI DE SR. CARLOS, NOS 1920	162

FIGURA 57 - EXEMPLO DE INTERVALO DE UMA OITAVA	163
FIGURA 58 - CONJUNTO THE THICKS, NOS ANOS 1960.....	163
FIGURA 59 - ILUSTRAÇÃO SOBRE AS FASES DE CONSTRUÇÃO DE UM CAPTADOR MAGNÉTICO SIMPLES	174
FIGURA 60 - GUITARRA SOUND, DOS ANOS 1960	180
FIGURA 61 - ATUAL FÁBRICA DE CAPTADORES MALAGOLI.....	186
FIGURA 62 - SEQUÊNCIA DE OPERAÇÃO DA TUPIA SUPERIOR	207
FIGURA 63 - MÁQUINA PARA CORTAR OS CANAIS DOS TRASTES NA ESCALA	208
FIGURA 64 - MÁQUINA PARA CORTAR OS CANAIS DOS TRASTES NA ESCALA, COM VÁRIAS SERRAS NO MESMO EIXO.....	209
FIGURA 65 - MÁQUINA PARA ENROLAR BOBINAS DE CAPTADORES MAGNÉTICOS.....	210
FIGURA 66 – ETAPAS DA CADEIA OPERATÓRIA DA CONSTRUÇÃO DE GUITARRAS	211
FIGURA 67 - SEQUÊNCIAS, OPERAÇÕES, AGENTES E FERRAMENTAL DA ETAPA 3.....	213
FIGURA 68 - FRESA RETA E FRESA DE BORDA BOLEADA.....	215
FIGURA 69 - SEQUÊNCIAS, OPERAÇÕES, AGENTES E FERRAMENTAIS DA ETAPA 4.....	217
FIGURA 70 - SEQUÊNCIAS, OPERAÇÕES, AGENTES E FERRAMENTAIS DA ETAPA 5.....	221
FIGURA 71 - PLANTAS ESTIMADAS DE TRÊS ENDEREÇOS DA BEGHER	224

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - PRODUÇÃO MENSAL DE GUITARRAS/BAIXOS ELÉTRICOS ESTIMADA PELOS CONSTRUTORES.....	57
--	----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 A INVENTIVIDADE DE ROMEU BENVENUTI	40
3 CARLOS ALBERTO SOSSEGO ENTRE GUITARRAS E AMPLIFICADORES	82
4 JOSÉ GUILHERME: DE FERROVIÁRIO A CONSTRUTOR DE INSTRUMENTOS MUSICAIS	123
5 A TRAJETÓRIA DOS IRMÃOS MALAGOLI	160
6 CONTRIBUIÇÕES PARA UMA HISTÓRIA BRASILEIRA DA LUTERIA DE GUITARRAS ELÉTRICAS	188
7 CONSIDERAÇÕES	228
REFERÊNCIAS	237
APÊNDICE 1 – ROTEIRO DE ENTREVISTA 1	247
APÊNDICE 2 – ROTEIRO DE ENTREVISTA 2	249
APÊNDICE 3 – PROTOCOLO DE TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA	250
APÊNDICE 4 – QUADRO DE TEMAS	251
APÊNDICE 5 – PARTES DA GUITARRA ELÉTRICA	252

1 INTRODUÇÃO

A luteria, atividade de construção e manutenção artesanal de instrumentos de cordas¹, remonta documentadamente à primeira metade do segundo milênio, originada, inclusive em sua própria etimologia, da construção artesanal de alaúdes - *luth* em francês. O conjunto de técnicas desenvolvidas na construção de alaúdes se manteve por muitas décadas e se apropriou (ou foi apropriado), já no século XVI, pela construção de violinos, bem como nos séculos seguintes pela construção de violões (séculos XVII a XIX).

A guitarra elétrica², o membro mais recente desta família (dos instrumentos de cordas), é um produto da metade do século XX, que teve seu início na eletrificação de violões e em seguida adquiriu sua forma atual mais comum, com corpo sólido e captação magnética. Assim, trato a guitarra como um artefato híbrido entre a estrutura funcional e o método de execução de um violão com a tecnologia da amplificação eletrônica.

Esse contexto histórico da luteria, quando pensado na realidade brasileira, exhibe uma restrita quantidade de informações na literatura sobre o assunto, o que me estimulou a buscar fontes que pudessem esboçar esta história no Brasil. Constatei essa escassez de material bibliográfico acadêmico por meio de uma revisão bibliográfica sistemática em repositórios de periódicos e bancos de dissertações e teses (como CAPES, SCIELO, Domínio Público e bases de pós-graduação em universidades). Ainda assim, mesmo em quantidade reduzida, me foi possível traçar um breve panorama fundamentado por alguns autores

¹ De acordo com Sachs (1940), são instrumentos musicais nos quais o som é primariamente produzido pela vibração de cordas. Estão incluídos na categoria alaúdes, violões, violinos, saltérios, guitarras elétricas, ente outros, inclusive pianos e cravos.

² A guitarra elétrica foi inventada antes do baixo elétrico e por isso ela aqui aparece como o demarcador da invenção do instrumento elétrico. Considero desnecessária a citação contínua da guitarra e do baixo e por isso optei por escrever, na maioria das vezes, apenas guitarra elétrica, mas estando ciente que as práticas da luteria brasileira sempre envolviam os dois instrumentos.

que escreveram sobre o assunto: Preiss (1988), Roque (2003), Holler (2008) e minha dissertação de mestrado, defendida em 2014.

A utilização de minha dissertação não significa apenas uma adicional fonte bibliográfica, mas a motivação e o fundamento para a realização desta tese. Minha pesquisa de doutoramento é um aprofundamento/desdobramento do trabalho concluído em 2014, e por isso apresenta, invariável e constantemente, atravessamentos e inter-relações com a dissertação intitulada “Construção e *design* de guitarras nos anos 1960 e 1970: narrativas sobre trabalho e trajetórias em São Paulo – SP e Porto Alegre – RS”, realizada no programa de Pós-Graduação em Design da UFPR. Além do mais, tenho meu trabalho dedicado às guitarras elétricas desde o ano 2000, como construtor de instrumentos musicais, colecionador de instrumentos brasileiros antigos e, atualmente (desde 2009), como professor de construção de guitarras do curso superior de Tecnologia em Luteria da UFPR.

Para um inicial entendimento da perspectiva a respeito dos instrumentos musicais existentes/produzidos no Brasil, consultei o texto de Preiss (1998), que se ocupou em estudar a música nas missões jesuíticas nos séculos XVII e XVIII. Esse autor cita os instrumentos utilizados no período, fossem os trazidos da Europa ou os construídos no país, inclusive apitos, flautas e tambores indígenas anteriores à colonização. De forma semelhante, Holler (2008) investigou e catalogou os instrumentos musicais presentes nos inventários remanescentes das missões no Brasil, buscando demonstrar a dimensão e variedade instrumental da música no país.

Roque (2003) se ateve à luteria de forma genérica, mas abrangendo mais detalhadamente o século XX, a partir da imigração de italianos construtores de violão, que se instalaram em São Paulo. Esse autor também apresenta construtores brasileiros contemporâneos de variados instrumentos, fazendo

questão de destacar qualidades, para ele, atribuídas ao trabalho manual da luteria.

Na minha dissertação tratei especificamente da guitarra elétrica em meados do século XX (anos 1960 e 1970), buscando identificar quem foram os construtores precursores desta atividade, bem como apontar as especificidades de sua tecnologia construtiva e caracterizar suas trajetórias de aprendizado técnico.

Lembro que a existência da luteria popular, no período analisado, não é por mim ignorada. Foi apenas uma escolha direcionar todo esforço às guitarras elétricas.

Conceitualmente tomei por base as formas pelas quais o passado é reconstruído pelas lembranças, e busquei assim reconstruir algumas histórias da luteria de guitarras elétricas, reunindo fragmentos importantes narrados por alguns de seus atores. O conceito de reconstrução que utilizo tem por base Poltronieri (2015), que a considera uma forma pela qual o passado é reorganizado pelas lembranças, auxiliadas pelo presente. “Realiza-se através da memória que coloca em contato com antigas impressões, reflexões e definições” (POLTRONIERI, 2015, p. 66).

A luteria é um domínio no qual, tradicionalmente, fundamentos e concepções são transmitidos pela oralidade, nos ambientes das oficinas, de geração em geração, e desenvolvidas na relação mestre/aprendiz. Esse aspecto, como cita Rugiu (1998), é um caracterizador dos ofícios manuais. Ainda que a tradição escrita tenha caminhado em paralelo à oral (Bruné (2011) comenta a respeito de um tratado sobre instrumentos musicais de 1450), a tradição oral notabiliza-se como predominante.

A fonte desta pesquisa também é oral, acolhida na colaboração de sujeitos que estiveram atuantes na luteria de guitarras elétricas nos anos 1960

em São Paulo. Assim, trata-se da reconstrução de histórias por meio da reconstrução da memória de um grupo.

Apresento alguns autores e teorias que subsidiaram meu entendimento do conceito de memória, e que na realidade se dá de maneira plural – são memórias individuais, sociais, históricas, divididas. Permitiram-me uma assimilação de como alguns teóricos da memória consideram que as lembranças se formam e se moldam no presente, relações que concedem pensar as interseções das histórias de vida e trabalho inseridas em um contexto tão particular quanto a construção de guitarras elétricas. Além disso, a memória é um suporte relevante em metodologias embasadas na história oral, especialmente quando se têm a colaboração de pessoas idosas onde, em muitos casos, o “lembrar” é o que lhes resta.

Ecléa Bosi (2006), em seu estudo sobre a memória de velhos, propôs-se a ouvir as lembranças de senhores e senhoras na recomposição de uma história sobre o trabalho. Ela considerou que a memória individual dos sujeitos é também a memória de seu tempo e de sua localização social. Para ela, a memória individual é tomada como as lembranças sobre o vivido/recebido por cada sujeito. Bergson (1999) trata a memória em duas instâncias, considerando as formas como o cérebro responde a um estímulo imagético (para o autor a lembrança é sempre imagética), alcança suas memórias e reage. De um lado a memória como se apresenta, como vivida, lembranças de acontecimentos particulares; e do outro a memória atualizada pela percepção atual do indivíduo. As lembranças são o passado, e a percepção é atual, uma forma presente de ver o passado. Segundo Bosi (2006), essa oposição entre perceber e lembrar é o eixo principal da teoria bergsoniana. Dessa forma, para Bergson (1999) a memória é individual (das lembranças ativadas por estímulos) e perceptiva. A ideia central contida em Bergson, segundo Bosi (2006) é a “conservação do passado: este sobrevive, quer chamado pelo presente sob as

formas da lembrança, quer em si mesmo, em estado inconsciente” (BOSI, 2006, p. 53). Ou seja, as lembranças sempre estão presentes no cérebro, não são criadas pelo indivíduo, mas apenas selecionadas no momento atual.

Como percepção do passado, também é possível considerar a implicação coletiva da memória, que está na atualização da consciência para o momento atual (onde as imagens são selecionadas para formar um sistema que se encaixe no coletivo). E é na falta da problematização sobre coletividade da memória em Bergson (1999) que Bosi (2006) considerava haver uma lacuna em sua teoria. Halbwachs (2006), por outro lado, admite que todos os fenômenos envolvidos com a memória estão relacionados ao coletivo, ao passo de ponderar que, mesmo a memória individual, é sempre reconstruída a partir do diálogo com o social (CORDEIRO, 2015).

Apesar do conceito de memória coletiva não ser precisamente descrito por Halbwachs (2006), é explícita a compreensão de se tratar da memória individual atualizada pelas relações sociais, assim como expressar representações da coletividade. Essa reconstrução que Halbwachs (2006) propõe vai de encontro à teoria que prega a conservação da memória pura. Para ele toda recordação é reconstruída e atualizada a partir da percepção atual, do presente; ou seja, a localização social atual é decisiva na reconstrução da memória. O maior número de lembranças acontece quando o indivíduo que lembra é provocado e estimulado a lembrar por pais, amigos, interações com seus grupos. Para ele, na maior parte das vezes, “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado” (BOSI, 2006, p. 55). Diferente do proposto por Bergson (1999), Halbwachs (2006) não considera o passado como algo preservado na íntegra, que pode ser acessado para o presente através das lembranças puras. A lembrança pura de Bergson (1999) só seria possível de ser mantida se o ambiente/contexto permanecesse intocado e inalterado (ou seja, é impossível).

Halbwachs (2006) diz haver tanto memórias individuais quanto coletivas. Portanto, os indivíduos (que são membros de grupos) participariam de duas memórias. Em certos momentos o indivíduo se comportaria como integrante do grupo e assim seria capaz de manter lembranças impessoais, na medida que estas interessam ao grupo. Além disso, se a percepção pode se basear, além da lembrança individual, na lembrança dos outros, a confiança na exatidão das recordações será maior. Por outro lado, em alguns casos, lembranças que têm origem dentro de um grupo se apoiam umas nas outras e não em recordações exteriores. A duração dessa memória, assim, estará limitada à duração do grupo (HALBWACHS, 2006).

Acontecimentos não vividos pessoalmente ou não presenciados, como os vivenciados pela comunidade à qual se pertence, podem determinar a forma de como a memória coletiva se forma. “Podem existir acontecimentos regionais que traumatizam tanto, marcaram tanto uma região ou um grupo, que sua memória pode ser transmitida ao longo dos séculos com altíssimo grau de identificação” (POLLAK, 1992, p. 204).

De outro ponto de vista, para Portelli (2006), a memória coletiva não tem nada a ver com a memória dos indivíduos, e por isso não se pode descrevê-la como expressão direta e espontânea de algo, mas como uma formalização igualmente legítima e significativa, mediada por linguagens, ideologias, senso comum e instituições. Ele sustenta que, por ser gerada individualmente, a memória só se torna coletiva no mito, no folclore, nas instituições e por delegação. Distante da espontaneidade comumente atribuída à memória coletiva, ela seria mediatizada por ideologias, linguagens, senso comum e instituições. Ou seja, seria uma memória dividida (PORTELLI, 2006). Em seu texto, o autor reflete o conceito de memória dividida de Giovanni Contini (1944), na separação entre uma história oficial e uma memória criada e preservada pelos indivíduos.

Quando falamos em uma memória dividida, não se deve pensar apenas em um conflito entre a memória comunitária pura e espontânea e aquela oficial e ideológica, de forma que, uma vez desmontada essa última, se possa implicitamente assumir a autenticidade não mediada da primeira. Na verdade, estamos lidando com uma multiplicidade de memórias fragmentadas e internamente divididas, todas, de uma forma ou de outra, ideológica e culturalmente mediadas (PORTELLI, 2006, p. 106).

Percebo que os tipos de memórias, ao menos as discutidas pelos autores citados, são mediadas por ideologias e/ou culturas. Enquanto para Halbwachs (2006), e de certa forma para a percepção da atualidade sugerida por Bergson (1999), as lembranças estão sujeitas a rearranjos pelo presente, Portelli (2006) declara ser a memória coletiva construída uma faculdade controlada. Um processo moldado no tempo histórico. São as narrativas que modificam o tempo. Para o autor existe uma mudança no teor das narrativas com o passar do tempo e assim uma adesão gradativa à memória coletiva e ao senso comum. Moldada ideologicamente.

Esse aprofundamento teórico sobre a memória é articulado ao trabalho no entendimento de que o processo de inserção em (e apropriação de) uma atividade laboral é um dos elementos que caracterizam os profissionais envolvidos, ou seja, a constituição social de um indivíduo como construtor de guitarras elétricas pelo trabalho³. Este objetivo se impõe quando se considera que o homem se faz homem a partir do trabalho. Para Stutz e Lucena (2008) é através do trabalho que os indivíduos asseguram sua existência, quando transformam a natureza em busca de atender suas próprias necessidades. Ou seja, é um processo de produção de si mesmo (STUTZ e LUCENA, 2008).

Antunes (2009) considera que o trabalho medeia o que está entre o que se precisa e o que se realiza. Ou seja, para ele, trata-se de um entendimento de

³ Nessa tese, o trabalho é considerado como um constituidor do homem no registro da cultura material, onde as relações sujeito/objeto são resultantes (e ao mesmo tempo determinantes) de como e onde os sujeitos se localizam social e culturalmente.

um produtor de valores de uso, “uma relação metabólica entre o ser social e a natureza” (ANTUNES, 2009, p. 139). Stutz e Lucena (2008) consideram o trabalho como a base de produção de meios de subsistência; quando o realiza, o indivíduo “produz não apenas os meios e as condições materiais da vida em sociedade, como também sua própria existência” (STUZ e LUCENA, 2008, p.4).

Para Sennett (2009), “aquilo que somos deriva diretamente do que nossos corpos são capazes de fazer” (SENNETT, 2009, p.323) e afirma a conexão do ser humano se construindo por meio do trabalho. Para ele, produzir coisas possibilita a incorporação das técnicas, o que reflete no trato com as pessoas. As relações humanas também se constituem nas dificuldades e facilidades do “fazer”. Esse autor inclusive propõe questionar “o que o processo de feitura de coisas concretas revela a nosso respeito” (SENNETT, 2009, p.18).

Na luteria, a transferência de conhecimentos e saberes tem por base a tradição dos ofícios, onde a relação mestre/aprendiz é predominante e a habilidade manual é fundamental. O “treinamento técnico envolvia contato direto com os instrumentos sendo passado verbalmente de geração em geração” (SENNETT, 2009, p. 90). Para Rugiu (1998), existia uma dupla lógica neste processo, onde os aprendizes trabalhavam para o mestre ao mesmo tempo em que aprendiam a dominar a técnica completa da produção.

Durante a realização dessa pesquisa, percebi que o aprendizado na luteria de guitarras aconteceu empiricamente, em um processo onde as escolhas individuais se relacionavam diretamente ao contexto sociocultural no qual os indivíduos estavam localizados. Nos moldes da teoria de Gilberto Velho (2003), essa esfera onde as escolhas são feitas é denominada “campo de possibilidades”. Para o autor, o campo de possibilidades representa um lugar onde são

configurados projetos⁴ biográficos, que verte as trajetórias pessoais. Trata de alternativas construídas no processo social, cultural e histórico.

O projeto biográfico assinalado por Velho (2003) se apresenta em nível individual, pois lida diretamente com a performance e as escolhas do indivíduo. Este projeto delinea a trajetória individual. Esse autor considera que, nos projetos biográficos, sujeitos estabelecem suas perspectivas futuras, levando em conta seus objetivos. Mas denoto que, ainda que sejam escolhas individuais, estas não se opõem ao social, mas coexistem e se complementam. Essas decisões são tomadas considerando elementos e características dos contextos onde os sujeitos estão inseridos. Ademais, as relações entre grupos sociais permitem ampliar o campo de possibilidades. Trata-se de uma seleção dentre opções para se chegar a uma meta, mediada pelo contexto sociocultural. Os projetos biográficos são complexos e não necessariamente únicos - indivíduos podem ser portadores de projetos diferentes, até mesmo contraditórios, que se tornam pertinentes de acordo com a realidade que compartilha.

Quando analisado fora do escopo individual, Velho (2003) declara que um projeto biográfico pode ser coletivo, mas que não é vivido de modo totalmente homogêneo e linear pelos seus integrantes. As diferenças de interpretação provenientes particularidades de trajetórias influenciam diretamente na coesão do grupo, assim como gênero e geração.

Para Velho (2003) as noções de projeto biográfico e campo de possibilidades “podem ajudar a análise de trajetória e biografias enquanto expressão de um quadro sociohistórico” (VELHO, 2003, p. 40), sem que percam suas singularidades. A questão, para o autor, é um aprofundamento onde se tenta entender até que ponto a visão de mundo e as escolhas implicam na demarcação de identidades sociais. Ou seja, o projeto biográfico (assim como a

⁴ O termo “projeto” concebido por Velho (2003) concerne ao processo no qual sujeitos estabelecem suas perspectivas para o futuro, considerando objetivos particulares. Uma seleção dentre opções para se chegar a uma meta, mediada pelo contexto sociocultural.

memória) pode delinear a identidade⁵ de um indivíduo ou grupo, ordenando e dando-lhe sentido. “As trajetórias dos indivíduos ganham consistência a partir do delineamento mais ou menos elaborado de projetos com objetivos específicos” (VELHO, 2003, p. 47). As possibilidades de se efetivarem (os projetos biográficos) dependem do diálogo com outros projetos individuais ou coletivos, tanto quanto com a dinâmica do campo de possibilidades (VELHO, 2003).

Essas teorias afirmam a relevância do trabalho como formador de sujeitos na sociedade. Assim, para a realidade desta tese, pondero ser o trabalho um elemento constitutivo da identidade dos construtores de guitarra elétrica, individual e coletivamente, da mesma forma que os espaços, as relações interpessoais e os artefatos também o são. Entender o trabalho do construtor de guitarras permite compreender sua biografia, perante suas escolhas que vertem em sua trajetória social

A partir do momento no qual os construtores de guitarras desenvolvem seus *designs*⁶ e passam a executá-los, criam expectativas e pressupõem trajetórias para estes instrumentos. Essas intenções materializadas nos artefatos e os propósitos para o seu futuro se viabilizam nessa pesquisa de acordo com os estudos de Daniel Miller (2013) enquanto pesquisador da cultura material e da relação mútua entre as pessoas e as coisas, ou seja, os artefatos não servem apenas como representação de algo que as pessoas querem mostrar, mas eles fazem parte das pessoas.

Alguns autores defendem a ideia de centralidade dos artefatos nas relações sociais. Eliot Bates (2012) por exemplo, acolhe esse entendimento.

⁵ De acordo com as diretrizes de Velho (2003), a questão de identidade utilizada refere-se às marcações construídas pelos indivíduos para si e para seus grupos, sua auto-identificação, definida por meio de suas escolhas e de sua visão do mundo, numa interação social.

⁶ Nesta tese escolhi utilizar o termo “*design*” para referenciar o conjunto de atividades que esboçam, delineiam e realizam um objetivo técnico (como a construção de uma guitarra elétrica), e envolve criação, projeção e produção.

Apontando para os instrumentos musicais em seu texto, Bates (2012) os considera não são somente agenciadores nos diálogos entre sujeitos, artefatos, contextos e suas correlações, mas figuras protagonistas nas interações sociais. Para o autor, “alguns instrumentos parecem alcançar autonomia como um Golem⁷” (BATES, 2012), assumindo vida própria e assim, neste *status*, participar e testemunhar acontecimentos sociais. Ele (BATES, 2012) se utiliza de diversos exemplos no quais tenta problematizar essa coautoria material dos instrumentos musicais nas relações, onde indivíduos se moldam a alguns artefatos e se submetem a eles. Um de seus casos cita o muçulmano Tanbur, instrumento que, em seu contexto, medeia, entre outras, relações entre os sujeitos e o divino. Na cosmologia específica da sociedade na qual está inserido, o artefato incorpora divindades e se torna um mensageiro nas relações. Assume, assim, um papel essencial na realização de rituais e celebrações, bem como permite a compreensão da cultura da qual faz parte. Este processo coloca o artefato, o tanbur, no centro do ritual, que nessa comunidade é umas das atividades centrais no inter-relacionamento entre os indivíduos, e dele é dependente todo o encaminhamento da prática. Trata-se de um exemplo que evidencia a centralidade do instrumento em uma relação cultural. Em outra perspectiva, Lima (2013), referindo-se a um objeto ritual da comunidade indígena Krahô, discute os processos que conferem vida e *status* de pessoa a um machado, e de que forma ele medeia relações com a alteridade, quando se movimenta, circula e se apropria (e se deixa apropriar) de conhecimentos, práticas, habilidades obtidas pelo contato com outros povos. A machadinha, denominada *Kajre*, tem força própria. Ela conduz o sujeito nos rituais, e não o contrário. Ela começa a ganhar vida quando o indivíduo começa a prepará-lo para cerimônias. Essa movimentação aciona o objeto, que corporifica (materializa, dá corpo) os cantos ritualísticos.

⁷ Ser mítico inanimado capaz de ganhar vida através de processos mágicos.

Por outro lado, em seu texto, Lagrou (2010) declara que os humanos se realizam na relação com objetos, imagens, palavras, gestos, que se tornam vetores sobre sua ação e do seu pensamento sobre seu mundo. Assim como Santos (2005) apresenta os artefatos como influenciadores de valores e práticas sociais, trabalhando a significância embutida nos produtos industriais. Essa autora admite que os artefatos podem ser considerados produtos culturais, uma vez que são projetados e produzidos para dar sustentação às práticas sociais e, desse modo, ao se apropriar de um artefato, apropria-se também dos significados a ele associados. Existe assim uma recíproca bilateral, conforme afirma Miller (2013). Em uma de suas teorias pretende dar forma à “ideia de que os objetos nos fazem como parte do processo pelo qual os fazemos” (MILLER, 2013, p.92). Trata-se de um princípio que conceitua ser a construção do sujeito e do artefato uma via de dois sentidos. Bergmann Filho (2016) comenta, em sua tese, sobre um evento em seu campo de pesquisa no qual um mestre construtor de rabecas explica a importância de carregar o instrumento sempre consigo. O sujeito diz: “Prefiro levar a Rabeca, caso alguém me veja...” (BERGMANN FILHO, 2016, p. 36). Para Bergmann Filho (2016), o mestre se “identificava intrinsecamente com o instrumento e era identificado através dele. Ali, sujeito e artefato se transformavam em algo novo, híbrido” (BERGMANN FILHO, 2016, p. 37). Consolida-se assim a noção de protagonismo dividido, compartilhado.

É por essa linha conceitual que assumo nesta tese a importância da materialidade na construção de histórias e de sujeitos com os quais interage, em diversos níveis de associação e dependência. Mas, assim como Lagrou (2010), Santos (2004), Miller (2013) e Bergmann Filho (2016), considero a materialidade uma colaboradora destes processos sociais.

É neste ponto que incorporo os estudos da cultura material a esta pesquisa: quando a materialidade, enquanto meio e fim de uma atividade produtiva, se impõe o papel relevante na constituição de um sujeito, como

pessoa e como trabalhador. Assumo que a guitarra elétrica é uma corporificação, uma materialização das ideias, processos e concepções de vida e trabalho. Essa corporificação carrega história. Não só a história testemunhada pelo objeto, mas a história que incorpora da sua concepção, das características que leva como artefato, como resultado de um processo complexo de criação e realização, simultâneo à própria concepção de quem o faz. Ao mesmo tempo, o modo de fazer é constantemente reconstruído e ressignificado. Enquanto a guitarra elétrica participa e influencia alterações da sociedade, tem seu simbolismo simultaneamente modificado.

Ressalto aqui a necessidade de apresentar a conceituação que utilizo neste trabalho a respeito da técnica e da tecnologia, pois considero que, além da relevância para a área da luteria em si, esta tese também contribui, ainda que de forma estreita, para a história da técnica e da tecnologia no Brasil.

Sobre a técnica propriamente, Branco (2005) sugere que o termo envolve todos os métodos e processos aplicados a uma atividade. Considero que este conceito pode ser adotado quando trata objetivamente do processo em si, da forma de fazer; mas necessita e se obriga, como método de pensar os modos produtivos de uma atividade e, especificamente no âmbito da luteria, explorar, além do “fazer”, como esse processo se aprimora: como o fenômeno técnico é desenvolvido pelos sujeitos construtores de guitarra. Além do que, a alteração dos procedimentos técnicos envolve conhecimentos particulares. Como o “jeito de fazer” é construído/percebido pelo construtor de guitarras elétricas, define seu trabalho em questões de produtividade e qualidade, mas também o identifica em seu contexto. O desenvolvimento técnico está presente nas narrativas dos entrevistados em diversos momentos e é considerado por eles como um indicativo de progresso (buscando produtividade) do trabalho. Sendo elaborados pelos próprios construtores e funcionários, ou aplicados sobre técnicas aprendidas de outros contextos, esse desenvolvimento era considerado

como definidor do êxito na luteria de guitarras, ao tempo que promovia um aprendizado empírico, uma das características dos ofícios manuais. Entendo assim que o processo técnico, ou seu agrupamento na tecnologia da luteria, intermedeia a passagem da concepção ao produto final, como produção de artefatos concretos, mas também e sincronicamente, se constrói nas relações nas quais os construtores atuam. A invenção de algo (tangível ou não) não é isolada, e sim interdependente da localização do inventor como participante de uma cadeia de relações sociais.

Pondero ser assim a tecnologia da luteria, a partir das reflexões de Lima Filho e Queluz (2005) e Oliveira (2008) sobre tecnologia, o agrupamento das técnicas e métodos particulares da atividade, bem como suas inovações e processos criativos da própria técnica aplicada, envolvendo conhecimentos e saberes e suas aplicações nas práticas e espaços do trabalho, considerando todas essas facetas pelo ponto de vista humano, do construtor, dos funcionários da fábrica, do mercado por onde o instrumento circula e é mercantilizado. A tecnologia está além dos produtos fabricados, aos quais é comumente associada. Engloba competências e capacidades, assim com o próprio uso, em seus contextos socioculturais. “A tecnologia abrange um conjunto organizado e sistematizado de diferentes conhecimentos, científicos, empíricos e intuitivos. Sendo assim, possibilita a reconstrução constante do espaço das relações humanas” (VERASZTO et al., 2009).

Considero importante o distanciamento do conceito normalmente aceito que a remete o termo tecnologia à modernidade, ao progresso e à eficiência, mas defendo sua vinculação a uma ideia de sistema. A tecnologia, ainda que possa ter uma imagem de caráter genérico em alguns casos, é desenvolvida em um objeto/processo/atividade particular (VERASZTO et al., 2009), mas que só é viável estando inserida numa rede sociotécnica mais ampla (BAZZO, LINSINGEN e PEREIRA, 2003). Essa conceituação pode ser

exemplificada na fabricação de automóveis, que possui sua tecnologia produtiva específica, mas que necessariamente necessita de outras, como estradas, combustível, semáforos, etc (BAZZO, LINSINGEN e PEREIRA, 2003). Essa especificidade sistêmica da tecnologia é claramente demarcada no que chamo aqui de tecnologia da luteria, demonstrada na tese na complexa trama de relações e necessidades para que a guitarra elétrica acontecesse no Brasil, nos anos 1960.

Assim, utilizando-me de possíveis correlações interdisciplinares, considero plausível responder, na realização dessa pesquisa, à questão: como a memória dos sujeitos envolvidos, acessada a partir de suas próprias narrativas, articula (e é articulada por) práticas, espaços e intencionalidades na (re)construção de histórias da luteria de guitarras elétricas, em São Paulo nos anos 1960?

Por essa pergunta foi possível estabelecer o objetivo deste pesquisa, que é (re)construir, a partir das narrativas dos próprios sujeitos envolvidos, histórias da luteria de guitarras elétricas em São Paulo nos anos 1960, e que se desdobra nos seguintes objetivos específicos:

- Reunir/documentar/catalogar as narrativas de sujeitos da história da luteria de guitarras elétricas.
- Compreender a materialização de ideias, processos e concepções do trabalho do construtor de guitarras elétricas.
- Evidenciar as interações que articulam o trabalho na luteria de guitarras elétricas nos anos 1960.

Nesse questionamento, diferencio este trabalho da minha dissertação, onde escolhi buscar as formas pelas quais um sujeito se constituía um construtor de guitarras elétricas nos anos 1960. Minha tese objetiva (re)construir a história, contada pelos próprios sujeitos.

Faço aqui um ressalva sobre o termo (re)construir. As histórias da construção da guitarra elétrica existem: são as biografias dos indivíduos construtores, e por isso receberiam claramente a nomenclatura de “reconstrução”. Ao mesmo tempo, essas histórias estão encerradas nos sujeitos, contidas nas suas lembranças e que, se não forem documentadas, podem se perder. Dessa forma, me propus a escrever uma história que é, ao mesmo tempo, uma construção, pois mescla várias narrativas em uma percepção minha, e uma reconstrução, onde trato de compilar elementos de histórias vividas e contadas.

Como método de pesquisa, além da revisão bibliográfica em Denyer (1983), Caesar (1999) e Pereira (2014), busquei acessar diretamente os participantes desses acontecimentos (da construção de guitarras elétricas no Brasil), que considerei ser uma das formas de reconstruir suas histórias, me aproximando assim da metodologia da História Oral. Agregando trajetórias de vida e de trabalho, me foi possível pensar as articulações do trabalho do *luthier*⁸ no Brasil nos anos 1960 e assim construir uma nova história. Como Thompson (2006), considero só ser possível escrever uma história individual por meio da história oral⁹, afinal, somente assim os sujeitos comuns podem ser ouvidos.

A história oral é um processo para o estudo da sociedade que consiste em ouvir pessoas que testemunharam acontecimentos, modos de vida, conjunturas ou outros aspectos da história contemporânea (CPDOC-FGV, 2012), onde a documentação é gerada através de depoimentos gravados e depois vertidos em material escrito, arquivado e disponibilizado aos grupos interpelados e a qualquer cidadão interessado (MEIHY, 2005). Possui um

⁸ A palavra francesa *luthier* refere-se ao profissional que exerce a atividade luteria. Nesta pesquisa, comumente esse trabalhador é referenciado como “construtor de guitarras elétricas”, essencialmente por não ser um termo explícito em suas narrativas.

⁹ Esse autor argumenta que antes do século XX, pela impossibilidade de se ouvir as pessoas, só é possível escrever as histórias dos ricos e privilegiados.

direcionamento onde não só o passado exatamente como ocorreu é o foco, e sim como o passado foi percebido e interpretado, podendo assim se tornar uma versão do passado sob a visão do entrevistado (ALBERTI, 2004).

Escolhi trabalhar com os construtores dos anos 1960 pois se situam na precursão da atividade no Brasil, cerca de dez anos após a invenção do instrumento nos Estados Unidos da América. Espacialmente, a escolha de São Paulo aconteceu pela cidade concentrar o maior número de construtores dos anos 1960 localizados para colaborar com essa pesquisa. Ainda que alguns trabalhassem no interior do estado, a comercialização era solidamente vinculada à capital. Além desses parâmetros, a disponibilidade dessas pessoas em me contar suas histórias foi um critério decisivo.

No final dos anos 1950 e os anos 1960, o Brasil presenciou um contexto cultural específico, musicalmente fundamentado no gênero *rock n'roll*, proveniente dos Estados Unidos da América e Inglaterra.

A exibição de filmes como “Sementes da Violência”¹⁰ e “No Balanço das Horas”¹¹ nas salas de cinema brasileiras, demarcou a entrada do *rock* no país, pois trouxeram em suas trilhas sonoras músicas do gênero. Ao mesmo tempo expuseram ao público brasileiro o modo de vida corrente na juventude da época em outros países.

A entrada deste estilo musical no Brasil rapidamente recebeu o interesse dos jovens e fomentou o surgimento de bandas de *rock* que, por sua vez, propiciou a criação de programas de rádio e TV especializados no novo gênero musical (GRANDE, 2006), o que proporcionou a consolidação do *rock n'roll* em território nacional.

¹⁰ Título adaptado do original em inglês *The Blackboard Jungle*. Direção: Richard Brooks. EUA, 1955. 101 min.

¹¹ Título adaptado do original em inglês *The Blackboard Jungle*. Direção: Richard Brooks. EUA, 1955. 101 min.

Apresentado por Roberto Carlos¹², Erasmo Carlos¹³ e Wanderléa¹⁴, o programa Jovem Guarda¹⁵, da TV Record¹⁶, estreou em 1965, reunindo música e estilo de vida direcionado aos adolescentes, ajudando a forjar parte da identidade nascente da juventude roqueira no Brasil. A criação e estabelecimento da estética do *rock* no Brasil, atrelada à imagem contracultural associada ao gênero, tornou possível a descoberta de um novo nicho de mercado: os jovens (PINTO, 2015).

Enquanto o novo cenário cultural seduzia os jovens brasileiros, a economia e política governamental do país fomentavam a produção nacional, ao tempo em que dificultavam as importações dos bens de consumo,

¹² Roberto Carlos Braga (1941 -) é um cantor e compositor brasileiro. Iniciou sua carreira nos anos 1950 integrando o conjunto *The Sputnicks*, juntamente com Tim Maia (1942-1998). Estreou com Erasmo Carlos e Wanderléa no comando do programa Jovem Guarda em 1965, da TV Record, a partir do qual alcançou o posto de artista mais celebrado do movimento Jovem Guarda, chegando a ser apelidado de Rei. Entre suas canções mais tocadas na época estão “Quero que tudo vá pro inferno” (1965), “Calhambeque” (1966) e “Namoradinha de um amigo meu” (1966). Nos anos 1970, com o fim da Jovem Guarda, alterou o gênero de seu repertório para músicas românticas. Tem uma extensa discografia (41 álbuns) e filmografia (15 filmes). É o protagonista do Especial de Natal da Rede Globo de Televisão desde 1974. Atualmente mantém sua atividade de cantor e compositor, sendo considerado um dos mais importantes cantores brasileiros.

¹³ Nome artístico de Erasmo Esteves (1941-), é um cantor, compositor e multi-instrumentista, com uma celebrada carreira desde os anos 1960, na Jovem Guarda. De apelido Tremendão, também foi um dos apresentadores do programa Jovem Guarda. Entre suas canções mais conhecidas estão “Festa de Arromba” (1965) e “Pode vir quente que eu estou fervendo” (1967). Chegou a integrar o conjunto Renato e seus *Bluecaps* e atuou como ator em “Roberto Carlos a 300 Quilômetros por Hora” (1971) e Os Machões (1972). Atualmente mantém sua carreira de cantor e compositor, tendo lançado seu último álbum em 2015 (Meus Lados B).

¹⁴ Wanderléa Charlup Boere Salim (1946 -) é uma cantora brasileira que alcançou sucesso no movimento Jovem Guarda, juntamente com os parceiros de programa Erasmo Carlos e Roberto Carlos. De apelido Ternurinha, também trabalhou como atriz em “Juventude e Ternura” (1968) em “Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-rosa” (1970) Possui 17 álbuns lançados e atualmente ainda atua como cantora.

¹⁵ Programa televisivo produzido pela TV Record, ocupou as tardes de domingo da emissora entre 1965 e 1968, tendo como seu conteúdo a apresentação de cantores e cantoras do gênero iê-iê.

¹⁶ Emissora paulista de televisão comercial fundada em 1953 por Paulo Machado de Carvalho (1901-1992). Alcançou grande audiência nos anos 1960 no contexto dos festivais de música e a Jovem Guarda. No final dos anos 1970 foi comprada pelo empresário Silvio Santos (1930 -) e desde 1990 pertence ao líder religioso Edir Macedo (1945 -).

estimulando a demanda por produtos brasileiros (LUCA, 2001 e DEITOS, 2012), inclusive as guitarras elétricas.

A conjuntura política, econômica, social e cultural proporcionou o estabelecimento e sustentação da atividade da luteria de guitarras no Brasil.

Após um levantamento dos construtores de guitarra no recorte tempo-espacial, auxiliado pela bibliografia, consegui estabelecer contato telefônico com quatro indivíduos: Romeu Benvenuti (da empresa Begher), Carlos Alberto Lopes, de apelido Sossego¹⁷, e Carlos Malagoli (da empresa Sound e posteriormente Malagoli), estes de São Paulo – SP e; e José Guilherme (da empresa JOG), de Rio Claro - SP. Assim como Bosi (2006) sugere, o intuito dessa pesquisa não é trabalhar com uma amostragem probabilística, mas sim com as vozes dos profissionais. Anoto meus esforços para encontrar também outros construtores, assim como outros sujeitos envolvidos na luteria de guitarra dos anos 1960, como funcionários das empresas e alguns nomes citados nas entrevistas. Mas, ao menos para esta pesquisa, não foi possível localizá-los.

¹⁷ O apelido de Carlos Alberto Lopes é destacado, pois é por ele que o colaborador é conhecido. Em casos que possam ocasionar dúvidas, usarei sempre o apelido Sossego para diferenciar Sr. Carlos Lopes do Sr. Carlos Malagoli.

FIGURA 1 - REPRESENTAÇÃO DO MAPA DO UNIVERSO DA PESQUISA



FONTE: O autor (2016)

LEGENDA: Pontos em vermelho representam os entrevistados desta tese. Os pontos azuis identificam outros construtores do período que não consegui acessar.

Negocieei datas, locais e assuntos com os entrevistados e fui encontrá-los, por sugestões deles mesmo, em seus atuais locais de trabalho. As entrevistas foram gravadas em áudio e transcritas na íntegra¹⁸. O conteúdo das transcrições foi codificado por temas, que me permitiram alocações por similaridades, diferenças, justaposições e interseções, e assim viabilizar a realização da tese.

Apresento aqui um breve perfil de quem foram os meus interlocutores:

- Romeu Benvenuti (1939 -) nasceu e cresceu na capital paulista. Construiu sua primeira guitarra em 1957. Em suas próprias palavras “não existia guitarra por aqui nessa época”. Foi guitarrista da banda *The Rebels* e por

¹⁸ As transcrições, apesar de serem mantidas sob a guarda do autor, serão disponibilizadas a todo e qualquer pesquisador que as solicite.

esse motivo viu a necessidade da construção de instrumentos elétricos no Brasil, bem como amplificadores e efeitos. Fundou a empresa Begher e passou a construir guitarras para venda, com o auxílio de máquinas e funcionários. Orgulha-se da originalidade de seus instrumentos, assim como inovações em *design*, captadores e efeitos internos.

- Carlos Alberto Lopes (1937 -). Nascido e criado em São Paulo - SP, é autodidata na construção de captadores magnéticos e amplificadores. Carlos Alberto trabalhou na empresa Giannini por seis anos (1963-1969), onde desenvolveu quatro modelos de guitarras para a empresa: Supersonic, Diamond, Gemini e Apollo, todos em versões guitarra e baixo. Ainda na Giannini concebeu alguns dos amplificadores de sucesso comercial da marca. Orgulha-se de sua criatividade e considera tudo o que a Giannini produziu antes dele de baixa qualidade. Após deixar a empresa, fundou sua própria fábrica de amplificadores, a Palmer, que funcionou sobre sua administração até 1973. Atualmente Carlos Alberto constrói amplificadores valvulados apenas por encomenda, ministra palestras sobre sua história e promove *workshops* sobre captadores e amplificadores.

- José Guilherme (1922 -). Natural de Rio Claro – SP, se formou no curso de ferroviário, como mecânico ajustador, nos anos 1940. Durante vinte anos lecionou no próprio curso onde estudou. Em 1959, começou a produzir chaves de afinar piano e braçadeiras para violões. Descobriu a oportunidade de fabricar vibrafones e em seguida guitarras elétricas (por volta de 1965), com a ajuda do pai marceneiro. Comentou-me ter ganhado muito dinheiro com a venda de guitarras, e diz que, mesmo com grandes empresas no Brasil, a produção não vencia a demanda. Fabricava cerca de oitenta instrumentos por mês, com vinte e cinco funcionários. Abandonou a produção de guitarras em 1987, considerando não poder competir com o baixo preço de alguns concorrentes, nem com a alta qualidade de outros.

- Carlos Alberto Malagoli (1946 -). Paulista da capital, começou a construir guitarras por necessidade própria, para suprir instrumentos para seu conjunto musical. Quando começou suas construções, fechou um contrato com uma fábrica de cordas, que passou a comprar sua produção e, em 1965, fundou sua empresa *Sound*, juntamente com seus três irmãos. Com o pai músico e marceneiro, chegou a produzir duzentos instrumentos por mês. Da necessidade de comprar captadores para seus instrumentos, passou a produzi-los (captadores) e aos poucos a empresa foi diminuindo a construção de guitarras elétricas, até finalizar em 1975. Atualmente a empresa chama Malagoli e é especializada na produção de captadores magnéticos.

Ressalto que, sendo minha dissertação de mestrado uma de minhas referências, alguns elementos dela foram replicados e/ou adaptados nesta tese. Tendo sido Romeu Benvenuti um de meus entrevistados no passado, utilizei o material transcrito como fonte para meu atual trabalho, assim como imagens cedidas anteriormente, mediante autorização atualizada e assinada pelo entrevistado.

Embora esta pesquisa enfoque artesãos construtores de guitarras, o objetivo de reconstruir histórias da luteria me permitiu alguns deslocamentos. Sr. Carlos Alberto Lopes não construía guitarras elétricas. Sr. Carlos foi funcionário de uma fábrica brasileira, a Giannini, e responsável pela elaboração e execução de alguns modelos de instrumentos e amplificadores. A ele cabia decisões sobre funcionários, máquinas, peças, processos, etc. Assim, este interlocutor participa desta tese por possuir uma visão externa ao conceito de “construir”, ao mesmo tempo que esteve presente no desenvolvimento de *designs* significativos de guitarras e no cenário musical brasileiro.

A estratégia de coleta de informações se seguiu por meio de entrevistas semiestruturadas, nas quais utilizei roteiros como verificadores contínuos para os assuntos que seriam abordados. Basicamente foi uma forma de me orientar

no caso dos entrevistados divagarem em suas respostas. Mas deixei que as entrevistas seguissem seu fluxo, independente da ordem de tópicos e normalmente questões adicionais foram incorporadas, assim como Robson (2011) sugere para roteiros semiestruturados.

Os dois roteiros construídos (apêndice 1) tiveram por base, ainda que versáteis e alteráveis durante as entrevistas, os temas:

- 1 - biografia e processo construtivo da guitarra elétrica;
- 2 - espaços e intencionalidades.

Mesmo entendendo a riqueza da oralidade, neste trabalho optei por utilizar material transcrito. Transcrevi as narrativas e encaminhei aos entrevistados, para que fizessem quaisquer alterações que julgassem necessárias. Considerei a postura ética defendida por Meihy e Holanda (2013) onde o interlocutor tem um papel ativo na transcrição, pelo direito de alterar o documento à sua vontade, omitindo, corrigindo ou adicionando partes que considere necessárias.

Os documentos gerados foram produzidos com base nos protocolos de transcrição utilizados por Corrêa (2008), em uma sistematização das entrevistas em turnos e transcrição literal (apêndice 2). Este documento também contém dados particulares do entrevistado e detalhes específicos da entrevista, como datas de coleta e processamento e dados dos arquivos finais.

A transcrição literal foi utilizada como fonte primária, que subsidiou a análise de dados. Meihy e Holanda (2013) consideram que a transcrição é “apenas uma etapa na feitura do texto final” (MEIHY e HOLANDA, 2013 p.156) onde, na textualização (reformulação do conteúdo das entrevistas à compreensão mais acessível, de autoria do pesquisador e não do entrevistado), vai abastecer o desenvolvimento do documento final. Considero o conteúdo das transcrições um material já editado, pois trespassa as histórias dos construtores com o meu repertório e, além disso, não alcanço total fidelidade

quando acabo por omitir risadas, feições, entonações, pausas, pensamentos entre outras percepções.

Ainda assim, mesmo considerando o texto final uma versão construída por mim e, ainda que em posse de autorizações sobre o uso de suas falas, impus a questão ética perante os entrevistados de forma substancial. Inicialmente, por respeito por aqueles que se dispuseram a me ajudar. O clima amistoso das entrevistas viabilizou uma conversação natural e descontraída, onde muitas vezes o entrevistado esquecia que estava sendo gravado e expunha fatos delicados sobre suas relações sociais. Dessa forma, o uso das entrevistas nesta tese se limitou estritamente aos objetivos da pesquisa, no intuito de preservar, em alto grau, os interlocutores.

Na fase de análise busquei uma avaliação e interpretação das informações disponibilizadas pelas entrevistas, que me mostrassem dados que articulassem a luteria brasileira de guitarras elétricas, os conceitos da revisão da literatura e meus objetivos. Procedi pela definição de núcleos temáticos e codificação, como recomendam Miles, Huberman e Saldaña (2014), de turnos transcritos gerados pelas entrevistas (apêndice 3) e posterior observação de como esses núcleos temáticos se aproximavam, ou não, entre eles, nas narrativas. Considerei assim três etapas: (1) atribuição de código/tema a padrões que se repetiram nas entrevistas, (2) triagem por semelhanças, diferenças, sobreposições ou justaposições e (3) elaboração e reflexão sobre os temas na (re)construção das histórias narradas, como forma de construir e explicitar um entendimento sobre algumas articulações entre práticas, espaços e intencionalidades na luteria da guitarra elétrica brasileira.

A carência de literatura sobre luteria em língua portuguesa, e mais especificamente sobre a de guitarras elétricas, é uma das justificativas deste trabalho. Essa escassez de material bibliográfico talvez se explique pelo fato da luteria se apresentar como disciplina acadêmica, no Brasil, apenas recentemente.

Desde 2009, a UFPR oferece o Curso de Tecnologia em Luteria, sendo esta a primeira iniciativa brasileira na modalidade de ensino superior e que funda a existência da atividade em âmbito acadêmico. Dessa forma, a produção de literatura especializada trata-se não só de uma questão pedagógica no sentido de transferência de conhecimento (docência), mas também gera uma necessidade por conteúdo específico ainda não sistematizado.

Além disso, para mim, como construtor de guitarras elétricas, colecionador de instrumentos do período pesquisado e docente do curso da UFPR citado, justifica-se a necessidade de organização e compilação de informações sobre a luteria e assim subsidiar a elaboração de disciplinas e explorar a tecnologia construtiva dos precursores da atividade no país. Considero assim, os objetivos deste trabalho, institucionais e pessoais.

Ademais, esta pesquisa tem por fim a materialização das histórias dos construtores, dos artesãos e de seus processos de construção, de vozes muitas vezes perdidas sem serem ouvidas, que carregam tacitamente os saberes desenvolvidos por anos de trabalho e trazem consigo fragmentos da história da luteria e do Brasil.

Nos capítulos dois a cinco, separadamente, reconstruí as histórias dos entrevistados para esta tese. O objetivo foi narrar algumas das histórias da luteria brasileira de guitarras elétricas, considerando evidenciar, a partir de cada narrativa, as articulações das práticas, espaços e intencionalidades expressas em suas biografias de vida e trabalho. Busquei, através dos textos, compor histórias que, juntas, já seriam uma história da construção de guitarra no país. Ponderando que cada um viveu a luteria sobre um ponto de vista diferente, tentei ilustrar seus discursos de acordo com as ênfases que deram em fatos distintos. Lembro que esses capítulos são de minha autoria, onde eu narro suas histórias. E aproveito para explicar que a ordem dos capítulos não foi aleatória,

mas uma escolha que contempla a sequência pela qual acessei e entrevistei os construtores.

No capítulo seis me submeti a fazer uma fusão de histórias, realizando a proposição do meu problema de pesquisa e buscando articular seus elementos na reconstrução de uma memória da luteria brasileira, mas pelo meu olhar e minha voz, embutindo um viés técnico-acadêmico embasado na voz dos próprios construtores. Neste item, considerei os panoramas sociocultural e sociotécnico como sustentação para o acontecimento da guitarra no Brasil, associando as práticas, os espaços e as intencionalidades no desdobramento de uma trama que possibilita declarar a múltipla e heterogênea realidade da luteria, e que me permite realizar um esboço da história da construção de guitarras no Brasil.

E nas considerações finais procurei retomar meus objetivos e minha questão de pesquisa em uma discussão a respeito dos resultados alcançados e suas possibilidades para outros trabalhos, inclusive disciplinas acadêmicas. Busquei também uma reflexão sobre a importância de ouvir os sujeitos que construíram suas histórias individuais, e que ao mesmo tempo são coletivas, e são umas das fontes que considero legítimas sobre a construção de guitarras elétricas no Brasil, nos anos 1960.

2 A INVENTIVIDADE DE ROMEU BENVENUTI

FIGURA 2 – ROMEU BENVENUTI



FONTE: o Autor (2016).

O Sr. Romeu Benvenuti nasceu no bairro da Pompeia, na capital paulista, em maio de 1939. Seu pai, brasileiro que passou a infância na Itália, era comerciante e trabalhava com restaurantes (uma rede chamada Papai). O gosto e o estímulo pela música aconteceram pelo lado materno, por intermédio de sua mãe e de seu avô Luy Begher¹⁹ (figura 3). Begher, que era da Áustria, tocava contrabaixo acústico e violão. Sr. Romeu me contou que sente por não ter

¹⁹ Sr. Romeu não conseguiu encontrar as datas de nascimento e falecimento do avô.

conhecido o avô, mas ainda assim mantém sua imagem presente: por uma fotografia na parede da fábrica e pela homenagem concebida posteriormente, quando nomeou sua empresa de Begher.

O Sr. Romeu mencionou sempre ter tido destreza para o trabalho manual. Disse-me que sua criatividade e habilidade espantavam as pessoas desde sua juventude, e que ele gostava de fazer coisas que considera avançadas.

FIGURA 3 - LUY BEGHER, AVÔ DE SR. ROMEU



FONTE: Romeu Benvenuti (2016).

Contou-me uma lembrança para evidenciar sua capacidade criativa já na infância, por volta de uns seis anos de idade. Ele tinha um carrinho de brinquedo, que chama de fordinho, no qual as rodas tinham eixos que as

conectavam. Sr. Romeu tirou os eixos e alargou as cavidades que os prendiam. Com o auxílio de uma pequena mola em cada eixo, criou uma suspensão macia para o brinquedo. Todos que viam ficavam admirados com sua criatividade e capacidade inventiva.

Sr. Romeu se iniciou na música na infância, aos oito anos, quando começou a tocar pistão em uma fanfarra na escola. Foi esse seu primeiro instrumento. Até começou a estudar formalmente o pistão, mas como já tocava de ouvido²⁰, acabou abandonando os estudos. Ele me disse que considera hoje que o aprendizado do pistão exige orientação. Como exemplo lembrou que, como se acostumou a tocar em lugares abertos, sempre tocou forte e alto. Mas quando ia tocar em conjuntos, não conseguia tocar baixo, e isto se transformava em um sofrimento para ele, pois era criticado pelos outros músicos devido ao seu alto volume.

Aos catorze anos, descobriu que seu instrumento preferido era a bateria, quando ganhou uma de presente de sua mãe. Ele comentou-me sobre a dificuldade em comprar instrumentos nacionais de qualidade nos anos 1940 e 1950, “porque os importados eram difíceis” (BENVENUTI, 2013, turno 10). Mas ganhou sua bateria e dedicou-se ao aprendizado do novo instrumento. Tocou por muito tempo até que formou, com alguns amigos, um conjunto musical para tocar em bailes de formatura e em colégios.

Um dia, o Paulinho²¹, integrante do conjunto, que tocava violão, apareceu com um violão elétrico importado. Todos ficaram interessados pelo som daquele instrumento e pela harmonia que ele fornecia ao conjunto. Os amplificadores daquela época eram de baixa potência: cinco ou oito watts²². Pela

²⁰ Refere-se ao ato de se desenvolver musicalmente em um instrumento pela intuição ou sensibilidade musical individual, sem a necessidade de estudo formal.

²¹ Nas fontes consultadas não constam informações biográficas sobre essa pessoa.

²² Watt é uma unidade de potência. É utilizado para nomear potência elétrica, mecânica e térmica. A potência é relativa ao equipamento, aos componentes e à função. Vinte e cinco watts,

baixa potência, os outros instrumentos foram obrigados a reduzir o volume, o que propiciou, na opinião do Sr. Romeu, que todos se ouvissem com maior clareza, melhorando, assim, a qualidade musical do grupo. O Sr. Romeu comentou que até o contrabaixo passou a ser ouvido. Foi nesse momento que o ele teve seu primeiro contato com um instrumento elétrico. Ele me contou que foi por volta de 1956 que o *rock n'roll* começou a se popularizar no Brasil, e junto trouxe a curiosidade pela guitarra elétrica.

A chegada do *rock n'roll* no país é fixada pela exibição do filme *Sementes da Violência*, em 1955, o qual continha em sua trilha sonora a música *Rock around the clock*, gravada por *Bill Haley and His Comets*²³ (DAPIEVE, 2004). O filme alcançou sucesso tão significativo, que a cantora brasileira Nora Ney²⁴ gravou sua versão da música e alcançou o primeiro lugar na parada musical da Revista do *Rock*²⁵ (DAPIEVE, 2004 e GRANDE, 2006). O êxito do filme entre o público adolescente ocasionou a proibição da exibição do conteúdo com argumento de apologia à violência: entre outras cenas, um grupo de jovens destrói discos de *jazz* (GRANDE, 2006), simbolizando o rompimento com o considerado tradicional naquele momento.

Na sequência, em 1957, outro filme começou a ser exibidos nas salas de cinema do Brasil. “Ao Balanço das Horas” apresentou ao público brasileiro *Little*

por exemplo, é uma potência útil para um amplificador de áudio, mas insuficiente para um motor elétrico.

²³ Conjunto musical norte-americano formado no começo dos anos 1950. Liderada por Bill Halley (1925 - 1981), é considerada a primeira banda de músicos brancos a tocar *rock n'roll*.

²⁴ Nome artístico de Iracema de Sousa Ferreira (1922 - 2003). Foi uma cantora brasileira de MPB, bossa-nova e samba canção, até gravar sua versão em língua portuguesa de *Rock around the clock*.

²⁵ Revista lançada em agosto de 1960, editada pela jornalista Janette Adib. Trazia em seu conteúdo letras de músicas, fotografias, biografias e notícias do mundo da música, especialmente o *rock*.

*Richard*²⁶, *The Platters*²⁷ e novamente *Bill Haley*, artistas que, com sua música, ditavam as bases que estruturariam o *rock n'roll* nacional (DAPIEVE, 2004).

Esses dois acontecimentos (exibição dos filmes citados) foram suficientes para que conjuntos musicais de gênero semelhante começassem a ser criados no Brasil. E esse movimento se iniciou pela gravação de “*Rock and Roll* em Copacabana”²⁸, interpretada por Cauby Peixoto²⁹ (1931-2016), em 1957 (DAPIEVE, 2004). Essa canção, com partes da letra em inglês, aludia sobre pessoas dançando *rock n'roll* na calçada do cinema e dava dicas de como dançar o estilo.

Já no final da década de 1950, o público brasileiro encontrou em Celly Campello³⁰ o seu primeiro ídolo juvenil nacional, que abriu caminho para a inserção dos jovens no cenário musical e como um nicho no mercado de consumo (PINTO, 2015).

No meio dessa movimentação de construção de ídolos e de uma progressiva formação de conjuntos musicais no período, Sr. Romeu e seus amigos Gaspar³¹ e Zezinho³², intensificaram os ensaios de sua banda, e a

²⁶ Richard Wayne Penniman (1932 -) é um cantor e compositor norte-americano. Entre outras gravações, se tornou famoso por “*Tutti Frutti*” nos anos 1950. É considerado um dos precursores do *rock n'roll*, misturando *rhythm and blues* e música gospel.

²⁷ Grupo vocal norte-americano, formado em 1953. Inicialmente influente nos estilos *rhythm and blues* e *soul*, foi um dos conjuntos responsáveis pela popularização do *rock n'roll*.

²⁸ A música pode ser acessada em <https://www.youtube.com/watch?v=-5oKwu9BFik>.

²⁹ Cauby Peixoto de Barros (1931 – 2016) foi um cantor brasileiro que se dedicou a vários gêneros como o *rock n'roll*, MPB e músicas românticas. Tinha um estilo particular, usando plumas e brilhos em seus shows e chegou a gravar mais de cento e cinquenta álbuns. É considerado pela crítica uma das vozes mais versáteis do Brasil, admirado por seu timbre grave – o jornalista Nelson Motta, chegou a classifica-lo como tecnicamente perfeito.

³⁰ Nome artístico de Célia Benelli Campello (1942-2003), cantora brasileira de rock e MPB. Iniciou sua carreira ainda na infância, cantando em programas de rádio em Taubaté – SP, onde vivia. Aos quinze anos gravou seu primeiro disco, em parceria com o irmão Tony Campello, com quem também estreou um programa televisivo na TV Record – Celly e Tony em Hi-Fi. Alcançou seu maior sucesso musical com a versão brasileira Estúpido Cupido, ainda aos dezesseis anos. Celly Campello abandonou sua carreira artística aos vinte anos, em 1962.

³¹ Nas fontes consultadas, não encontrei informações biográficas sobre esta pessoa.

³² José Gagliardi Jr. (1942 -), cantor e compositor brasileiro de *rock* e MPB. Começou sua carreira como vocalista da banda *The Rebels* nos anos 1960 e posteriormente seguiu como cantor solo, com o nome artístico de Galli Jr. Em 1964, com um contrato com a gravadora RGE, gravou seu

nomearam *The Rebels*³³. Vale comentar que o Zezinho, que ainda é cantor, posteriormente, fez sucesso como o nome artístico de Prini Lorez.

FIGURA 4 - CONJUNTO *THE REBELS* EM 1958, NO TEATRO RECORD



FONTE: Romeu Benvenuti (2013).

O conjunto de Sr. Romeu continuou com seus ensaios e apresentações para pequenos públicos até que Miguel Vaccaro Netto³⁴, da antiga Rádio

primeiro disco, sob a alcunha de Prini Lorez, seguindo o estilo de Trini Lopez (1937 -), cantor e guitarrista norte-americano.

³³ Conjunto paulistano fundado em 1959 que tocava essencialmente músicas do repertório norte-americano de *rock n' roll*, vocais ou instrumentais. Na formação original Sr. Romeu era baterista, Gaspar tocava guitarra e Zezinho era vocalista. Sr. Romeu cedeu seu lugar na bateria para o irmão Nenê, e assumiu outra guitarra. Essa segunda formação, que chegou a gravar um compacto, teve mais um guitarrista convidado – José Carlos. Posteriormente, em uma nova configuração, Nenê Benvenuti passou a tocar contrabaixo, Nino Tucci na bateria, José Carlos e Constantino Gondin nas guitarras. Em 1963 lançaram um álbum pela gravadora Beverly. Os *The Rebels* se desfizeram nos anos 1970.

³⁴ Miguel Vaccaro Neto foi um radialista e empresário musical, sócio-fundador da gravadora Young, no final dos anos 1950. A ele é atribuída a descoberta de alguns nomes da música

Panamericana³⁵, os convidou para tocar ao vivo em seu programa. O irmão mais novo do Sr. Romeu, Nenê³⁶, sempre presente nas apresentações do conjunto, tinha o costume de, quando o ensaio acabava, sentar à bateria e tocar. Na apresentação na rádio, Nenê, então com doze anos, fez o mesmo e se sentou à bateria para tocar. Quando Vaccaro viu aquela criança tocando *rock n'roll*, sugeriu no instante que o irmão caçula entrasse para o conjunto. O Sr. Romeu, considerando o que seria mais vantajoso para o grupo, deixou então que o irmão assumisse a bateria.

Programas de auditório em rádios eram comuns nas primeiras décadas do século XX, e com o advento do *rock n'roll* no Brasil, foi um dos caminhos, não só para a divulgação do estilo, mas para a descoberta de jovens interessados em ingressar na carreira musical (PINTO, 2015). O programa de Vaccaro, especializado em música de massa norte-americana, revelou alguns nomes da então música jovem brasileira; e a falta de acolhimento destes novos artistas por parte das gravadoras existentes, fez com que Vaccaro fundasse seu próprio selo fonográfico – a Young. “... o objetivo da empreitada era suprir o mercado brasileiro com versões dos sucessos norte-americanos antes da chegada dos originais ao mercado” (PINTO, 2015 p.104).

Foi nesta época (anos 1950), decidindo qual instrumento tocaria, que Sr. Romeu começou a se interessar pela guitarra elétrica e passou a buscar informações a respeito do instrumento. Vitório Quintilio³⁷ estava começando a

brasileira da época como Os Incríveis, Regiane, Prini Lorez, Demétrius *and the Devils* e *The Avalons*.

³⁵ Emissora brasileira de rádio fundada em 1942, com sede em São Paulo – SP. Desde os anos 1960 é conhecida pelo nome fantasia Jovem Pan. Atualmente possui cerca de cem emissoras afiliadas na retransmissão de suas frequências de AM e FM.

³⁶ Lídio Benvenuti Jr. (1947-2013), irmão mais novo de Sr. Romeu. Foi baterista, e posteriormente baixista, do conjunto *The Rebels* de 1959 até 1965 e baixista do Os Incríveis de 1966 até 1972. A partir de então trabalhou como baixista acompanhando Elis Regina e Raul Seixas. Até sua morte em 2013, trabalhava como produtor musical.

³⁷ Vitório Quintilio é considerado um dos precursores na construção de captadores e guitarras elétricas no Brasil. Segundo a revista *Com a Corda Toda*, de 1986, Vitório iniciou seu trabalho com instrumentos musicais em 1928. Após trabalhar como funcionário da empresa Del Vecchio,

produzir captadores magnéticos³⁸, para instalação em violões elétricos. A Del Vecchio³⁹ tinha começado a construir suas primeiras guitarras elétricas, assim como a Giannini⁴⁰. Ele então visitou essas empresas para conhecer as pessoas que estavam trabalhando com guitarras elétricas. Alcançando uma base técnica inicial, planejou construir uma guitarra. Ele tinha um violão do qual retirou o braço e o adaptou em um corpo de madeira cortado por ele mesmo, onde instalou um captador construído pelo Vitorio. E assim fez a sua primeira guitarra elétrica.

Não é possível precisar a exata inserção da guitarra elétrica na música brasileira, pois em meados do século XX ainda existia confusão sobre as diferenças entre o violão elétrico e a guitarra elétrica, provavelmente originária da tradução literal de *electric guitar*⁴¹ (VISCANTI, 2010). O Concerto Carioca nº1 para guitarra elétrica e orquestra de Radamés Gnattali⁴², apesar da ausência de

passou a construir captadores magnéticos para instrumentos, tendo sido fornecedor de muitos construtores de guitarras elétricas nos anos 1960. Nas fontes consultadas, não encontrei informações biográficas detalhadas sobre Vitorio Quintilio.

³⁸ Dispositivo que capta vibrações das cordas metálicas de um instrumento e as transforma em um sinal elétrico, que posteriormente é convertido em sinal sonoro pelo amplificador. O captador magnético é o maior responsável pelas características sonoras de uma guitarra elétrica (apêndice 4).

³⁹ Empresa brasileira fabricante de instrumentos musicais fundada em 1902, pelo imigrante italiano Ângelo Del Vecchio, no Largo Riachuelo, na capital paulista. Desde 1920, se localiza no mesmo endereço, no bairro Santa Ifigênia. Inicialmente enfocada na construção de violões, a Del Vecchio também produziu cavacos, violas brasileiras, guitarras e baixos elétricos (é considerada a primeira empresa brasileira a fabricar contrabaixos elétricos). Nos anos 1960, aumentou sua linha de produtos passando a construir também instrumentos de sopro, percussão e teclados. Algumas invenções da Del Vecchio se tornaram populares como o violão “Dinâmico” e sistemas de construção como “Timbre Vox”, “Super Vox”, “Nylon Vox” e “escala anatômica”. Atualmente a empresa continua produzindo alguns modelos de instrumentos de corda em sua fábrica no bairro da Lapa, em São Paulo - SP

⁴⁰ Em virtude de outro entrevistado desta tese, Sr. Carlos Alberto Lopes, ter sido funcionário da Giannini, mais informações sobre a empresa serão apontadas no capítulo seguinte.

⁴¹ O termo *electric guitar* significa guitarra elétrica na língua portuguesa, porém, se as palavras forem traduzidas separadamente, passa a significar violão elétrico (*guitar* = violão em português).

⁴² Radamés Gnattali (1906 – 1988) foi um compositor e pianista brasileiro, autor de um dos poucos concertos conhecidos para guitarra elétrica e orquestra da música nacional, chamado Concerto Carioca nº1 (VISCANTI, 2010).

diferenciação entre os instrumentos na obra, provavelmente já se tratava de uma composição para guitarra elétrica. Uma vez que, assim com outros compositores da época, Gnattali era adepto à modernização da música, inclusive buscando inserir características do *jazz* no samba, o uso de um instrumento notadamente associado aos Estados Unidos poderia ser utilizado (VISCONTI, 2010).

Apesar de existirem algumas gravações com violões elétricos na música brasileira nos anos 1940, somente a partir da década de 1950 que o instrumento passou a influenciar com mais ênfase os conjuntos musicais e as gravadoras, se deslocando em uma transição que terminou na guitarra elétrica (VISCONTI, 2010). Nos anos 1960, “orquestras, maestros e instrumentos acústicos cederiam lugar às bandas jovens e eletrificadas” (PINTO, 2015 p.117).

Esse processo de transição não aconteceu de forma rápida, tampouco sem tensões. A resistência da sociedade à inserção na guitarra elétrica na música pode ser ilustrada, entre outros eventos, pela polêmica gerada em uma comunidade tradicional quando Bob Dylan⁴³, em um festival em Newport em 1965, nos Estados Unidos, subiu ao palco empunhando uma guitarra elétrica (CANTWELL, 1997 e WAKSMAN, 2001). A oposição do público se materializou na forma de vaias e protestos contra o que seria uma invasão tecnológica na música *folk* norte-americana. Lembro que, de forma semelhante, ocorreu no Brasil, a extra nomeada “marcha contra a guitarra elétrica”, em 1967, quando artistas da MPB foram às ruas protestar contra a influência norte-americana na música brasileira (MIRANDA NETO, 2013). Não há consenso na bibliografia consultada sobre o nome da passeata, uma vez que carregava também outras contestações sobre o que a guitarra elétrica significava naquele contexto. O uso da guitarra remetia, não somente à simbologia de modernidade associada ao instrumento, que sugeriria uma descaracterização da instrumentação na música

⁴³ Nome artístico de Robert Allen Zimmerman (1941-), compositor, cantor e violonista norte-americano de música *folk*, *blues*, *country* e *gospel*.

nacional, mas também a ideais imperialistas que o instrumento poderia incorporar.

O Sr. Romeu fez sua primeira guitarra para tocar em seu conjunto. E me disse que tocou muitas vezes com ela, em ensaios e *shows*. Mas, na correria de uma apresentação no Teatro Record⁴⁴, alguém pisou no braço do instrumento e o quebrou. Ele não encontrou formas de consertar e partiu para a construção de sua segunda guitarra. Ele me disse que sua segunda guitarra ficou “maravilhosa”. Sendo o braço da primeira guitarra oriundo de um violão, era muito largo para o novo instrumento. Na segunda vez o problema foi sanado pela utilização de um braço de violão tenor⁴⁵, mais estreito.

⁴⁴ Teatro fundado em 1959, na rua da Consolação, na região central de São Paulo – SP. Foi palco de festivais de música popular brasileira nos anos 1960, entre outros musicais e programas televisivos. Após um incêndio em 1969, foi transferido para zona sul da cidade. Em 2015, teve seu nome alterado para Teatro Demerval Gonçalves (homenagem a um antigo funcionário), e atualmente se localiza no bairro da Barra Funda, onde é utilizado para produção da programação da TV Record.

⁴⁵ Trata-se um violão com escala mais curta (cerca de 55 cm), com apenas quatro cordas e, por isso, utiliza um braço mais estreito.

FIGURA 5 - CONJUNTO *THE REBELS* EM 1960

FONTE: Romeu Benvenuti (2013).

LEGENDA: Sr. Romeu (primeiro à esquerda) aparece empunhando a primeira guitarra elétrica construída por ele.

A segunda guitarra tinha todas as peças banhadas a ouro e lustradas em preto pelo Nono. O Sr. Romeu brevemente me explicou que o Nono era o lustrador⁴⁶ mais famoso de São Paulo. E o Cláudio⁴⁷, que era sobrinho do Vitório e trabalhava com ele, fez um captador especial para este instrumento. Ela tinha um desenho criado pelo próprio Sr. Romeu que, segundo ele, hoje seria o padrão visual das guitarras utilizadas para gêneros de *heavy metal*⁴⁸, com pontas, em formato triangular.

⁴⁶ Lustrador era o nome dado ao profissional responsável pelo acabamento em móveis e outros artefatos de madeira. O trabalho era realizado à mão, comumente utilizando vernizes à base de goma-laca.

⁴⁷ Nas fontes consultadas não encontrei dados biográficos sobre essa pessoa. Toda as citações que aparecem nas entrevistas contam apenas que era sobrinho de Vitório Quintilio e que com ele trabalhava na construção de captadores magnéticos.

⁴⁸ Variante do gênero de *rock*, do começo dos anos 1970, caracterizado pelo uso guitarras elétricas com efeitos de distorção, estética específica dos músicos como cabelos longos e roupas de couro, temáticas agressivas e performances teatrais no palco. A referência que Sr. Romeu fez ao *heavy*

Essa guitarra foi vendida para um músico de Barra Mansa, no Rio de Janeiro, em 1960. O músico, quando soube que o instrumento existia e ouviu falar de sua estética, foi até São Paulo para tentar comprá-la. Como a venda não era a intenção, após muita insistência, o Sr. Romeu colocou um preço bem acima do que custava uma guitarra naquele período. O músico fluminense pagou e levou a guitarra, da qual Sr. Romeu não tem nenhum registro fotográfico.

Assim, deu início à construção de sua terceira guitarra (figura 6), desta vez sob encomenda para o músico Rodolfo⁴⁹, um guitarrista que viria a tocar no *The Rebels* posteriormente. Para seu terceiro trabalho, Sr. Romeu decidiu utilizar como referência a guitarra Fender *Jazzmaster*⁵⁰ e assim criou um modelo semelhante. A influência da música estrangeira e dos modelos de instrumentos musicais utilizados pelas bandas internacionais eram uma inspiração comum no início da construção de guitarras elétricas no Brasil, não só pelo Sr. Romeu, mas também para outros construtores⁵¹ e fábricas. Nos anos 1960, conjuntos instrumentais de *rock* faziam sucesso nos Estados Unidos e na Inglaterra e influenciavam formações semelhantes no Brasil (PINTO, 2015), assim como os instrumentos por eles utilizados se tornaram bens cobiçados pelos músicos brasileiros. Entre outros, os guitarristas da banda *The Ventures*⁵², uma grande

metal é devida à utilização comum de guitarras com pontas agudas, linhas agressivas e cores escuras.

⁴⁹ Nas fontes consultadas, não encontrei informações biográficas sobre este guitarrista.

⁵⁰ Guitarra da marca norte-americana Fender lançada em 1958 com o objetivo de alcançar os músicos de *jazz*. Possui características específicas que a diferencia de outros modelos da empresa, entre elas o formato do corpo, a ponte (onde as cordas são fixadas) e os captadores. Apesar de inicialmente objetivar os guitarristas *jazzistas*, a *Jazzmaster* se tornou uma das preferências para os músicos a *surf music* e *rock* instrumental.

⁵¹ Minha dissertação de mestrado demonstra essas escolhas e explicita alguns modelos utilizados como referência nos anos 1960.

⁵² Conjunto musical norte-americano formado em 1958, ainda com nome *The Versatones*, por Bob Bogle (1934-2009) e Don Wilson (1933 -). O nome foi alterado para *The Ventures* quando tentaram registrar a banda e descobriram que o nome antigo já existia. É um dos conjuntos precursores do *rock* instrumental e da *surf music* e é considerado um influenciador de gêneros e gerações posteriores. Os *The Ventures* ainda estão em atividade, apesar de não contar mais com nenhum integrante original.

inspiração musical para Sr. Romeu e seu conjunto *The Rebels*, utilizavam guitarras Fender *Jazzmaster*.

FIGURA 6 - TERCEIRA GUITARRA CONSTRUÍDA POR SR. ROMEU, EM 1962



FONTE: Romeu Benvenuti (2015).

Curiosamente, após sua terceira guitarra elétrica, o Sr. Romeu abriu uma farmácia juntamente com um sócio. Foi uma opção a qual tentou se dedicar com afinco, pois considerava existir neste ramo vantagens financeiras. Mas a lucratividade do negócio não foi suficiente para segura-lo neste trabalho por muito tempo e em dois anos decidiu desfazer a sociedade. Dentro do próprio laboratório da farmácia já tinha começado a construir sua quarta guitarra. E a partir de então, passou a criar seus próprios modelos: os modelos Begher⁵³.

O Sr. Romeu rapidamente vendeu a quarta guitarra e percebeu que nesta atividade existia um mercado profícuo e lucrativo. Nesta visão, alugou uma pequena garagem na Rua Prof. Rocca Dordal, no bairro da Pompeia em São Paulo, e foi neste endereço que a Begher se estabeleceu com uma empresa de construção de guitarras elétricas. Tratava-se de um espaço pequeno, sem

⁵³ Como citado, o nome Begher é uma homenagem ao avô Luy Begher.

janelas, sem banheiro, mas foi ali que começou a montar sua oficina e comprar madeira. Passou também a vislumbrar as possibilidades de produzir em uma pequena série, algo como umas dez guitarras de uma vez. E para isso contratou seu primeiro funcionário: o Zé⁵⁴. O Zé era contratado de uma marcenaria e já era um antigo conhecido do Sr. Romeu de outros trabalhos. Mas o espaço era insuficiente para os dois, ainda mais com as ferramentas e as madeiras, e a necessidade de uma mudança se evidenciou em curto prazo.

O Sr. Romeu alugou um novo imóvel na Rua Miranda de Azevedo, também no bairro da Pompeia, mas dessa vez era uma loja, com cerca de oitenta metros quadrados e com duas portas. Sr. Romeu me disse considerar que foi nesse endereço que a empresa progrediu, direcionando toda a sua produção ao seu próprio modelo de guitarra. Nesta época poucos instrumentos eram feitos sob encomenda. Aos poucos a demanda foi crescendo até que as lojas passaram a procurar a Begher, e com isso uma cobrança por formalidade passou a existir. Naquele momento (meados dos anos 1960), o Sr. Romeu se viu obrigado a legalizar a empresa e, em sociedade com seu irmão Mário⁵⁵, a indústria Begher passou a existir juridicamente. Também foi um momento de investimento em padronização, com a confecção de moldes mais precisos e resistentes. A Casa

⁵⁴ Sr. Romeu não tem mais informações biográficas sobre essa pessoa.

⁵⁵ Mário Benvenuti (1926-1993), irmão mais velho de Sr. Romeu. Falecido em um acidente de automóvel.

Manon⁵⁶, a Eletro-Radiobraz⁵⁷, as Lojas Isnard⁵⁸ e a Mesbla⁵⁹ foram alguns dos principais clientes da Begher.

Com a emergência de um aumento de produção, foi necessário a contratação de mão-de-obra, e o Sr. Romeu considerou a vinda dos irmãos e primos do Zé, do interior de São Paulo, para conseguir lidar com o aumento de demanda da Begher. Ao todo, trabalhavam em nove marceneiros.

Em minha dissertação de mestrado apresentei uma breve discussão sobre modos de produção na luteria, ainda que não seja possível inserir a atividade em um único modo pré-determinado (FORTY, 2007 e CARDOSO, 2011) pois transitam e transpassam formas de se produzir de acordo com seus contextos históricos e socioeconômicos, permanecendo, por vezes, em posições intermediárias ou não caracterizadas pela bibliografia consultada. Constata-se que, apesar do princípio artesanal comumente praticado na luteria de guitarras no Brasil, gradualmente migrou para modos de produção mais mecanizados e padronizados. Esta movimentação se deu na segmentação do trabalho, com divisão de etapas, e na aquisição/desenvolvimento de moldes, gabaritos e maquinário, objetivando fabricação seriada com padrão e quantidade. Neste processo, tecnologias de outras áreas foram adaptadas e a

⁵⁶ Foi uma loja de instrumentos musicais, partituras e editora de material musical, fundada em 1917 na cidade de São Paulo, pelos músicos Henrique Facchini e Dante Zanni. A loja ainda existe e está atualmente localizada no baixo Ibirapuera, da capital paulista.

⁵⁷ Loja fundada nos anos 1940, no bairro do Brás, na capital paulista. Inicialmente era uma oficina de consertos em equipamentos eletrônicos e eletrodomésticos, como rádios, liquidificadores e ferros de passar. Posteriormente passou também a vender esses produtos e depois confecções e acessórios, até que o antigo imóvel foi transformado em uma loja de departamentos com sete andares. Nos anos 1970, a Eletro-Radiobraz começou a atuar também no ramo de supermercados e de crédito/financiamento, até ser comprada, em 1976, pelo Grupo Pão de Açúcar.

⁵⁸ Nas fontes consultadas, não encontrei referências sobre essa empresa.

⁵⁹ Loja fundada no Rio de Janeiro – RJ, em 1912, como filial da empresa francesa Mestre & Blatgé (da qual as sílabas iniciais formam a palavra Mesbla), de máquinas e equipamentos. A filial paulista foi inaugurada nos anos 1940, quando já havia sido transformada em uma loja de departamentos, chegou a mais de cento e oitenta lojas nos anos 1980. Em 1999, por problemas financeiros, a empresa decretou falência.

criatividade alinhavou essas estratégias de superar suas limitações. Máquinas de enrolamento de bobinas (para captadores), máquinas com funções determinadas (como cortar canais de trastes⁶⁰ e cavidades do tirante) e prensas específicas contribuíram para o desenvolvimento dessa forma de indústria no Brasil.

Neste endereço a Begher passou a dispor de divisões do espaço físico para cada etapa da produção. O módulo da frente do imóvel era separado em montagem/eletrônica e recepção. Na parte de trás ficavam as máquinas para madeira e o trabalho de usinagem, que contava com serras, plainas, lixadeiras e furadeiras. Ainda assim, o espaço não era suficiente e o Sr. Romeu alugou novamente a garagem da rua Prof. Rocca Dordal, somente para pintar os instrumentos.

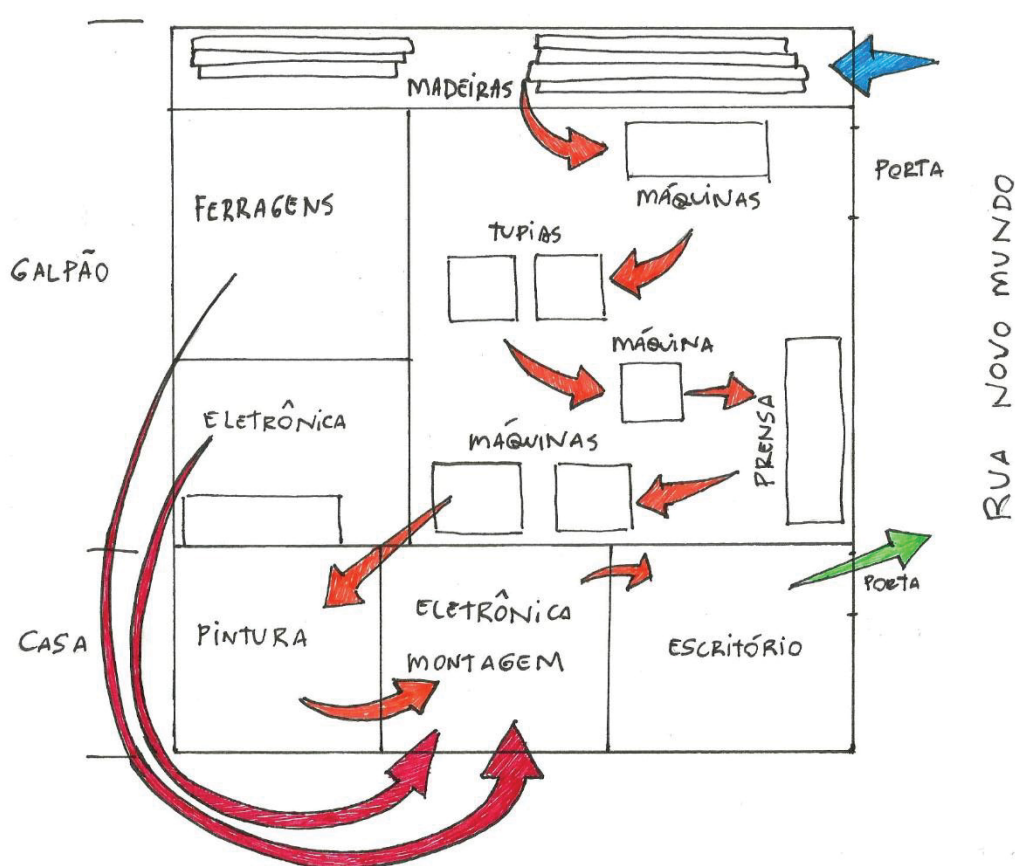
Um dia, um amigo, em contato com o Sr. Romeu, disse que a *General Electric*⁶¹ estava vendendo todas as máquinas da sua marcenaria no Rio de Janeiro. Era uma marcenaria com variado maquinário importado, adequado para trabalho industrial. Sr. Romeu negociou o valor e a Begher comprou o equipamento. Isso exigiu nova mudança de endereço. Foram para a Rua Mundo Novo, na Vila Anglo Brasileira, bairro fronteiriço com a Pompeia, dessa vez em um galpão adequado para uma indústria. Em seguida, alugaram também uma casa ao lado da fábrica, que passou a abrigar o escritório na frente e, para os fundos, pintura, montagem e eletrônica (figura 7). Sr. Romeu comparou a Begher nessa época a um relógio, com todo seu processo de produção sincronizado e funcionando. O Zé era o chefe geral e, além de seu irmão e primos, tinham ajudantes, dois técnicos em eletrônica, um pintor e um

⁶⁰ Refere-se aos divisores que demarcam as casas da escala, e consequentemente as notas musicais, de alguns instrumentos musicais, como as guitarras elétricas e os violões (apêndice 4).

⁶¹ Empresa norte-americana fundada por Thomas Edison em 1878, com o nome de *Edison Electric Light Company*, antes da invenção da primeira lâmpada incandescente viável comercialmente. Atualmente é um grande conglomerado de empresas que atua em diversos segmentos, entre eles iluminação, petróleo e gás, energia renovável, aviação, etc.

ferramenteiro. Essa especialização da mão-de-obra retoma mais uma vez a busca por uma organização fabril. A migração para a industrialização acontece quando um único artesão perde o controle de todos os estágios do processo produtivo, da concepção à venda (FORTY, 2007) e a separação de tarefas permite acelerar a fabricação, essencialmente na economia de tempo gasto em cada etapa (CARDOSO, 2011). A habilidade do artesão ainda tem finalidade importante, mas com enfoque e desenvolvimento de suas competências em um único estágio do processo (SENNETT, 2009).

FIGURA 7 - PLANTA BAIXA ESTIMADA DA BEGHER NA RUA NOVO MUNDO



FONTE: o Autor (2018)

LEGENDA: adaptada seguindo informações do entrevistado. O processo se inicia na indicação azul, com a chegada do material e finaliza em verde, na venda. Setas laranja indicam a movimentação dentro da fábrica e as vermelhas demonstram etapas que aconteciam paralelamente à produção do instrumento.

Nesta etapa, a Begher esteve entre as empresas que mais fabricavam, mensalmente, instrumentos no país, ultrapassando cem unidades. Chegaram a vender sua produção três meses adiantado - aproximadamente noventa guitarras e vinte baixos por mês, para a Eletro-Radiobraz. O Sr. Romeu me contou que ganhou muito dinheiro e comentou que chegou a comprar uma casa na praia com seus dividendos. Mas, ao mesmo tempo, também foi percebendo o risco de comprometer toda a produção para um único comprador: outras lojas começaram a reclamar que não tinham mais instrumentos Begher.

Nos anos 1960, o mercado de guitarras elétricas era profícuo e aquecido. Existia ampla concorrência e fabricava-se instrumentos musicais em níveis variados de qualidade e preço. Constatei pelo menos quinze fabricantes de guitarras elétricas no Brasil nesse período. A maioria dos construtores trabalhavam em uma escala de produção de até duzentos instrumentos por mês. Apenas três fabricantes alcançavam uma alta produção, com mais de mil instrumentos mensalmente (PEREIRA, 2014) – Gianinni, Del Vecchio e Ao Rei dos Violões. Apresento abaixo alguns dados de produção citados pelos entrevistados (incluindo informações da minha dissertação de mestrado):

TABELA 1 - PRODUÇÃO MENSAL DE GUITARRAS/BAIXOS ELÉTRICOS ESTIMADA PELOS CONSTRUTORES.

Entrevistado	Empresa	Produção mensal média (instrumentos)
Alaor Rangon	Snake / Ookpik	200
Romeu Benvenuti	Begher	120
Sebastião Machado	Finch	50
Adão Martins	Milsons	32
Carlos Malagoli	Malagoli	200
José Guilherme	JOG	80

Fonte: o Autor (2018).

Nesta década, o país passou por mudanças significativas na política, economia, cultura e sociedade, principalmente pelo golpe promovido pelos militares em 1964 para destituir o então presidente João Goulart. Neste período foi criado o primeiro movimento de *rock* do Brasil: a Jovem Guarda. O termo que designou o movimento se originou no programa Jovem Guarda, que da TV Record, e que trazia como apresentadores Erasmo Carlos, Roberto Carlos e Wanderléa. Embalados pelo ritmo do iê-iê-iê⁶², o movimento acabou por incentivar uma estética da juventude rebelde, suportada pela contracultura norte-americana e inglesa, baseada respectivamente em Elvis Presley e *The Beatles*. O programa reunia performances musicais dirigidas à juventude como um nicho de mercado, e construiu, juntamente com a criação de bens culturais e de consumo e massiva divulgação midiática, a expressão da cultura juvenil nos anos 1960 (PINTO, 2015).

Este cenário cultural, do advento do *rock n'roll* (GRANDE, 2006) fomentando a demanda por guitarras elétricas; e a política de Estado coibindo importações de bens de consumo (LUCA, 2001 e DEITOS, 2012), semearam um momento produtivo para a fabricação de instrumentos no país.

A industrialização tardia do Brasil, a partir dos anos 1930 (DEITOS, 2012) e o reflexo da política desenvolvimentista nacional do presidente Juscelino Kubitschek⁶³ até 1961 (LUCA, 2001) coibiram a importação de bens de consumo e estimularam a compra internacional de bens de produção, incentivando a produção interna e favorecendo o produto nacional, entre eles, os instrumentos musicais.

⁶² O iê-iê-iê era outra forma de referir à música da Jovem Guarda. O termo originou-se do refrão *yeah-yeah-yeah* da canção *She loves you*, dos *Beatles*, composta por McCartney e Lennon, em 1963.

⁶³ Juscelino Kubitschek (1902-1976) foi presidente do Brasil entre 1956 e 1961.

Sr. Romeu teve uma vida profissional diversificada e reconhecida, a qual considera ser fruto de sua criatividade e capacidade inventiva. Me disse que, se tivesse nascido em outro país, suas habilidades lhe possibilitariam ganhar muito dinheiro.

Além da música e da farmácia, chegou a jogar futebol pelo Palmeiras⁶⁴. E comentou que teria sido um jogador de alto nível técnico. Só abandonou o futebol por causa da música, na época do seu conjunto *The Rebels*. Apesar de não ter um futuro garantido financeiramente como músico, apostou que a música lhe traria fama. Confessou-me que na adolescência não gostava muito de estudar, ao mesmo tempo em que afirmou que era “diferenciado”, ou seja, que suas capacidades criativas e técnicas iam além da média entre jovens da sua idade. Disse-me que sempre se sobressaiu. Quando fez um curso de decoração no IADÊ⁶⁵, foi o primeiro aluno. Sendo um dos trabalhos exigidos no curso a realização de uma maquete, Sr. Romeu construiu a sua em acrílico que, devido à precisão e beleza, foi exposta por muitos anos na escola. Recebeu até convites para trabalhar com maquetaria.

Mas, se a Jovem Guarda estava a todo vapor nos anos 1960, chegou nos anos 1970 muito enfraquecida. Musical e comercialmente enfraquecida, na opinião do Sr. Romeu. O programa Jovem Guarda, antes assistido por cerca de 40% do público de TV da cidade de São Paulo, após 1967 já não alcançava 20%

⁶⁴ Sociedade Esportiva Palmeiras, fundada por imigrantes italianos em 1914, na capital Paulista. Inicialmente nomeada Palestra Italia, teve seu nome alterado para Palmeiras no contexto da Segunda Guerra Mundial, quando o governo brasileiro se declarou opositor aos países do eixo (Alemanha, Itália e Japão).

⁶⁵ Instituto de Arte e Decoração (IADÊ: sigla em letra minúscula pois seguia um conceito tipográfico específico). Foi uma escola particular e depois colégio técnico fundado em São Paulo – SP em 1959. Suas principais áreas de formação foram design, interiores, cenografia e fotografia. Foi extinto em 1987.

(PINTO, 2015). O carisma de um novo apresentador – Silvio Santos⁶⁶, da TV Paulista - e a temática ampla do seu programa⁶⁷ aos poucos absorveu a audiência do dominical de Roberto, Erasmo e Wanderléa. “Parecia, portanto, que entrava em declínio o poder de atração daqueles artistas jovens, com suas roupas, gírias, acessórios, cabelos e jogos de cena” (PINTO, 2015 pg. 309).

Progressivamente, *shows* com conteúdo musical relativo à Jovem Guarda foram sendo cancelados e Roberto Carlos, o líder do programa, talvez percebendo o fim do movimento iê-iê-iê, pouco a pouco começou a se desassociar da imagem de cantor de *rock*. Inicialmente, comunicou seu casamento e o abandono do palco do programa. E, ao mesmo tempo, buscou compor e gravar canções românticas e fazer *shows* no exterior. Quando Roberto Carlos anunciou sua saída do Jovem Guarda, foi informado que Erasmo Carlos e Wanderléa assumiriam, a contragosto do público. E sob vaias e protestos o programa exibiu sua última edição em 1968 (PINTO, 2015).

A partir de então, a Begher começou a enfrentar uma fase complicada comercialmente. O Sr. Romeu me disse que a música estava perdida, e que não se sabia o que esperar daquele momento. Ele tinha a empresa, com muitos funcionários vindos do interior, com uma folha de pagamento grande, e não vendia mais nenhum instrumento. Disse-me que às vezes recebia um pedido pequeno, de duas ou três guitarras, mas era uma demanda insustentável.

⁶⁶ Nome artístico de Senor Abravanel (1930 -). É um empresário e apresentador brasileiro, responsável pelo grupo de televisão SBT (sistema brasileiro de televisão), a Liderança Capitalização e a Jequití Cosméticos. Começou sua carreira apresentando programas de televisão desde 1962, sempre no formato de shows e sorteios. Atualmente, além de administrar seu conglomerado de empresas, segue apresentando seu programa no SBT: Programa Silvio Santos, nos mesmos moldes desde 1963, na extinta TV Paulsita.

⁶⁷ Trava-se de um programa dominical de entretenimento para todas as faixas etárias, e não somente para o público jovem, como o Jovem Guarda, baseado em shows diversos e sorteios de prêmios.

A Jovem Guarda e o *rock* perderam espaço no final dos anos 1960, mas surgiu um novo movimento – o Tropicalismo⁶⁸, que inclusive apressou o fim do iê-iê-ie. O Tropicalismo, ao contrário do *rock*, absorvia o estrangeiro ao mesmo tempo que destacava o nacional e a música engajada política e socialmente (PINTO, 2015). “Os tropicalistas procuravam uma forma de fazer música que fosse a mais brasileira possível” (GOULART et al, 2013, pg. 3). O *rock n’roll* e suas “bárbaras guitarras elétricas”⁶⁹ tinham ficado para trás.

A Begher chegou a receber uma carta comercial da Federação Comercial do Brasil sobre uma empresa norte-americana que estava querendo comprar instrumentos nacionais. Mas o contato foi tardio, pois o Sr. Romeu já estava com dificuldades financeiras e dispensando funcionários. Lamentou também que se viu obrigado a vender a casa da praia. Um dos motivos que o Sr. Romeu considerou crucial para as complicações que se seguiram naquele momento foi a falta de uma estrutura comercial. Seu investimento financeiro e técnico foi sempre direcionado para uma estrutura industrial: fazer instrumentos; mas praticamente não se envolvia com a parte comercial. Até tentou uma instalação comercial, mas sem conhecimento dessa área específica, me comentou que os riscos aumentaram. E, para não perder mais, o Sr. Romeu encerrou a Begher, em 1971.

A partir deste momento, ele passou a se dedicar apenas à iluminação técnica de ambientes, e ponderou ter sido um dos melhores técnicos de

⁶⁸ Também chamado de Tropicália, foi um movimento cultural que se desenvolveu no advento dos festivais de Música Popular Brasileira, no final da década de 1960. Reuniu diversos artistas brasileiros e agrupou temas culturais brasileiros e estrangeiros, essencialmente da cultura pop e vanguardista. Apesar do claro prestígio que a música exerceu no período, o tropicalismo também influenciou as artes plásticas, cinema e teatro. Demarcou um rompimento com a estética gerada pela Jovem Guarda e pela cultura popular anterior, bem como demonstrou um engajamento político explícito. Na música, seus maiores expoentes foram Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, entre outros. O tropicalismo teve uma relativa curta duração: 1968, com a prisão Caetano Veloso, foi considerado o final do movimento.

⁶⁹ Referência ao texto de Sofia Carvalhosa “Essas bárbaras guitarras elétricas”, escrito para a divulgação do livro *A aventura da Jovem Guarda*, de Paulo de Tarso C. Medeiros, de 1982.

iluminação de São Paulo, ou mesmo do Brasil. Não entrou em detalhes sobre esta atividade, mas me mostrou, em sua casa, uma iluminação embutida no teto com um foco recortado para um formato específico, ideal para a iluminação de quadros ou esculturas. Chegou a realizar trabalhos em todo o país, principalmente para galerias de arte. Este trabalho com iluminação o ocupou do começo dos anos 1970 até 1995 e me disse que em todo esse período recebeu convites para morar e trabalhar no exterior.

Após mais de vinte anos trabalhando com iluminação, o Sr. Romeu acabou voltando à construção de instrumentos, de forma inusitada. Por volta de 1995, ele tinha duas guitarras antigas abandonadas em casa e, em um momento de ócio, resolveu montá-las. Por acaso, na sequência, um amigo comentou que havia uma guitarra Begher para vender em uma loja próxima, onde Sr. Romeu a comprou por duzentos reais. Foi essa compra que despertou seu interesse novamente. Começou a comprar máquinas, madeiras, e novamente decidiu iniciar uma outra Begher, mais moderna e usando ainda mais sua criatividade. Teve que se empenhar em compreender o mercado daquele momento, pois as guitarras tinham passado por muitas mudanças estruturais e conceituais neste período - não eram mais os mesmos instrumentos do começo dos anos 1970 – mas “foi bom, abriu minha cabeça” (BENVENUTI, 2012, turno 82).

As mudanças estruturais que o Sr. Romeu comentou se tratavam principalmente de etapas técnicas da construção da guitarra elétrica, não só na tecnologia envolvida, que passou por alterações em quase vinte e cinco anos, com a implementação de maquinário mais sofisticado e automatizado, mas também na questão do objeto em si. Outros sistemas de captação, mais modernos e sem ruídos, dispositivos que permitem ajustar facilmente o instrumento e as possibilidades/aceitação de novos materiais, como resinas, acrílicos e madeiras pré-compostas.

Desta vez decidiu não constituir uma indústria. Ele me disse que considera desanimador iniciar um negócio no país hoje, e não somente pela dificuldade burocrática, mas pela cultura do mais simples e mais barato. Comentou que antigamente, após um ano, um pequeno negócio já alcançava um retorno que viabilizava seu crescimento, e criticou que o mercado de instrumentos atual se baseia no dinheiro de patrocínio, onde musicistas não têm opinião e utilizam qualquer guitarra desde que o fabricante pague o *endorsement*⁷⁰. A opção de fabricar na Ásia também não lhe interessou. Então, até hoje, Sr. Romeu mantém sua pequena fábrica, onde tem total liberdade para trabalhar apenas quando lhe convém, e contratar funcionários temporários quando necessário. Como ele mesmo diz: “se amanhã eu quiser ir pro meu sítio, eu vou” (BENVENUTI, 2012, turno 60).

O Sr. Romeu me confessou que, apesar de toda sua versatilidade nos fazeres manuais e sua história na produção de instrumentos, ele sempre apreciou e se dedicou mesmo à busca e à invenção de coisas novas. Contou-me que seu irmão Nenê viajava muito com seu conjunto Os Incríveis⁷¹, e trazia sempre novidades do exterior. Certa vez trouxe da Inglaterra um aparelho de distorção de áudio, em formato de pedal⁷². O Sr. Romeu o desmontou, observou com atenção e decidiu reproduzir algo semelhante, menor, e colocar o dispositivo dentro de uma guitarra. Contou que foi um sucesso entre músicos e também entre outros construtores, que o procuraram para tentar entender e

⁷⁰ Método de divulgação utilizado por empresas fabricantes de instrumentos musicais, que cedem ao músico instrumentos, comissões e recompensas financeiras pelo uso em público de equipamentos da marca.

⁷¹ Conjunto musical de *rock*, originário do *The Clevers*, que existiu do ano 1961 até 1972. Foi uma banda muito celebrada na época do Jovem Guarda, chegando a fazer turnês internacionais e gravando oito LPs.

⁷² Acessório utilizado com instrumentos musicais, principalmente guitarras elétricas, acionado com o pé. Possui diversas funções, entre elas adicionar efeitos ao som, aumento de volume, corte ou ênfase em frequências pré-determinadas, equalização, etc.

fazer igual. O mesmo aconteceu quando Nenê trouxe um pedal *wah-wah*⁷³, que também foi instalado dentro dos instrumentos. O Sr. Romeu me disse que nunca estudou algo formalmente e sempre fez tudo sozinho. Aprendeu sempre através de livros, com facilidade para entender rapidamente. Disse que é só pensar um pouco nas coisas e se tiver habilidade, começa a entender um pouco. Pensava: “vou colocar o captador, dar o harmônico, sempre dá um som... então é tudo assim” (BENVENUTI, 2012, turno 50). Ele inventou um sistema de guitarra sem fio que Os Incríveis usavam no programa deles, na televisão, e me comentou sobre o espanto que o dispositivo causava quando o músico Risonho⁷⁴ já entrava no palco tocando, sem conectar o instrumento no amplificador. Na Begher também foi desenvolvido o captador magnético estéreo, mas dessa invenção Sr. Romeu não dá detalhes. É um segredo industrial. Disse-me que, um dia, vai lançar todas as suas criações em um livro. Mas fez questão de lembrar que tudo isso aconteceu há mais de quarenta anos.

Quanto aos instrumentos, nos anos 1960 ele começou sem um modelo específico definido, assim como outros construtores que seguiam os formatos que existiam, se inspirando nas marcas norte-americanas. Mas quando iniciou a Begher, passou a trabalhar apenas com um desenho próprio, com um formato de corpo específico.

O Sr. Romeu me assumiu que sua principal inspiração quando desenhou seu modelo foi nos contrabaixos da marca alemã Hofner⁷⁵. Essa influência pode ser observada nas saliências nas laterais do corpo, como um violino (figura 8).

⁷³ Pedal específico utilizado para gerar alterações sonoras em guitarras elétricas por meio da constante e controlada filtragem de determinadas frequências.

⁷⁴ Nome artístico de Waldemar Mozema (1941 -) foi guitarrista do conjunto *The Clevers* e, posteriormente, d’Os Incríveis.

⁷⁵ Fabricante alemã de instrumentos musicais fundada em 1887. Tem em sua linha guitarras e contrabaixos elétricos e violinos, violas, violoncelos, etc. Se tornou popular desde os anos 1960 devido ao músico Paul McCartney (1942 -), que utilizava um de seus modelos de contrabaixo.

Mas o que se iniciou como inspiração na simetria das curvas, acabou se mantendo e se tornando sua marca.

FIGURA 8 – CONTRABAIXO HOFNER E GUITARRA BEGHER



FONTE: <http://www.studiohire.net> (superior) e <https://rockontro.br>. Adaptado pelo Autor, (2019).

Tempos mais tarde esse desenho sofreu alterações visuais (figura 9), sendo a mais evidente a adição de mais um chifre⁷⁶.

⁷⁶Refere-se às protuberâncias, em formato aproximado de chifres, que se projetam na parte superior do corpo de alguns instrumentos elétricos (apêndice 4).

FIGURA 9 - PRINCIPAL ALTERAÇÃO DO MODELO BEGHER NOS ANOS 1960



FONTE: <https://rockontro.org> (esquerda) e Autor (2013). Adaptado pelo Autor (2019).

Sr. Romeu me disse considerar seu processo criativo difícil de ser descrito, pois acontece de forma empírica e tem por base o amplo repertório conquistado em anos de trabalho. Ainda assim, contou-me que sempre desenhava as peças e instrumentos no papel, antes de realizá-los. Ele nunca dispensou esta etapa de desenho, pois considerava que a visualidade do objeto com um todo era importante. Cada parte era desenhada separadamente, em tamanho real. Quando utilizava peças compradas, as mantinha acessíveis para interpretar o provável resultado final. Sr. Romeu disse-me que criava também muitas de suas peças, que também eram esboçadas e encaixadas nos esquemas técnicos. Posteriormente o instrumento completo era desenvolvido e reproduzido. Depois pegava a madeira, no tamanho que o instrumento seria e desenhava o contorno, para sentir o que poderia faltar ou sobrar na guitarra. De forma subjetiva, Sr. Romeu me comentou que já sentia a guitarra pronta, já a visualizava finalizada neste estágio do *design*.

A inspiração e a ideia criativa de cada modelo aconteciam de maneiras variadas e nem sempre possíveis de serem descritas verbalmente. Davam-se na composição da experiência, do repertório e da demanda do mercado. Sr. Romeu me contou que sua experiência como músico também sustentava suas decisões sobre o que criar, principalmente com inovações tecnológicas. Para o Sr. Romeu, projetar foi ficando cada vez mais fácil. O conhecimento das particularidades dos instrumentos e do resultado que cada alteração geraria possibilitou a ele cada vez maior convicção nas escolhas. Saber o que um braço mais longo ou mais curto pode significar no instrumento, vem da experiência. E, depois que o conhecimento adquirido resolvia a funcionalidade, eram suas conjecturas pessoais que serviam de parâmetro nas criações da Begher. A percepção de Sr. Romeu remete diretamente à citação de Sennett (2009) sobre a regra Isaac Stern, onde o violinista sugere que “quanto melhor a técnica, por mais tempo o músico é capaz de ensaiar sem se entediar” (SENNETT, 2009, p.49). A repetição e a experiência direcionam o artesão ao domínio do que se faz, permitindo, ao mesmo tempo, refletir sobre o próprio trabalho. “À medida que uma pessoa desenvolve sua capacitação, muda o conteúdo daquilo que ela repete” (SENNETT, 2009 p.41).

Nos últimos vinte anos Sr. Romeu continuou investindo em inovação. Desenvolveu um modelo de guitarra com o corpo vazado (figura 10), aliviando radicalmente o peso do instrumento e investindo em um visual inusitado. O Sr. Romeu me disse que fez também vários testes com fibra de vidro, buscando uma nova forma de produzir de forma rápida, padronizada e ao mesmo tempo se desobrigando ao uso da madeira. Sua intenção tinha, além do carácter ecológico, uma orientação fabril, considerando os inconvenientes na obtenção de madeiras adequadas nos anos mais recentes. Mas a ideia não foi bem aceita pelo mercado, e então descontinuada. Disse-me que o mercado é preconceituoso com materiais alternativos.

FIGURA 10 - GUITARRA ELÉTRICA BEGHER ANOS 2000



FONTE: o Autor (2016).

Sua última criação, na época da nossa entrevista, era uma guitarra com tarraxas⁷⁷ embutidas (figura 11), que possibilitam liberdade no desenho da silhueta da mão⁷⁸, permitindo que tenham linhas semelhantes ao corpo, ou em qualquer formato determinado.

⁷⁷ Mecanismo instalado em instrumentos musicais que permite o controle da tensão das cordas, possibilitando acertar a afinação (apêndice 4).

⁷⁸ Parte superior do braço de um instrumento musical de cordas, onde se localizam as tarraxas (apêndice 4)

FIGURA 11 - GUITARRA BEGHER COM TARRAXAS EMBUTIDAS



FONTE: o Autor (2016).

O Sr. Romeu me disse que se orgulha da exclusividade de seu trabalho, fator decisivo nas suas escolhas de criação. Ter uma identidade Begher, características únicas e um timbre específico foi o que sempre inspirou o Sr. Romeu. “Eu acho que o principal da Begher era fazer a guitarra com seu próprio som. Isso aí eu acho a parte principal” (BENVENUTI, 2013, turno 120). Comentou-me que nunca buscou o som de uma guitarra Fender ou de uma Gibson, instrumentos mais copiados na época e critica os *luthiers* atuais que constroem suas guitarras, mas colocam som de Seymour Duncan⁷⁹. Sr. Romeu disse-me que, na opinião dele, se um construtor não constrói suas próprias

⁷⁹ Empresa norte-americana fabricante de captadores magnéticos para guitarras e baixos elétricos e violões. Fundada em 1978 pelo guitarrista Seymour W. Duncan (1951 -) se tornou uma marca consagrada entre músicos, construtores e fabricantes de instrumentos. Guitarristas como Slash (1965 -), Eddie Van Halen (1955 -) e David Gilmour (1946 -) utilizam e divulgam produtos da Seymour Duncan.

peças, essencialmente os captadores magnéticos, ele não consegue dar um timbre único e exclusivo ao instrumento.

Sr. Romeu me disse que quase todas as suas invenções foram patenteadas, na busca de se precaver contra cópias. Mas ainda assim, me contou sobre um dissenso com a Sonelli⁸⁰, uma fábrica gaúcha de instrumentos que, nos anos 1960, passou a produzir uma guitarra com desenho semelhante às Begher (figura 12). Rapidamente a Sonelli foi acionada, solicitando a retirada imediata da fabricação do modelo em questão. Mas, quando Sr. Romeu deixou sua atividade de construtor de guitarras, passou a disponibilizar, a quem estivesse interessado, suas criações. Não só permitia as cópias, como também as estimulava.

FIGURA 12 - GUITARRA BEGHER (À ESQUERDA) E GUITARRA SONELLI



FONTE: <https://rockontro.org> e <http://www.imgrum.org> (2019).

⁸⁰ Empresa brasileira fundada em 1953 na cidade de Canela – RS. Inicialmente fabricava acordeons, mas a partir de 1968 passou também a produzir guitarras elétricas e amplificadores. Nos anos 1970, passou a produzir móveis escolares e, com a queda na venda de instrumentos, encerrou essa atividade definitivamente em 1975, se concentrando apenas na movelaria. Em 1982 a fábrica sofreu com um incêndio que culminou no fechamento e falência da empresa.

A maior parte dos componentes das guitarras Begher era produzida na empresa - captadores, alavancas⁸¹ e pontes⁸². Todas as partes do corpo eram feitas na fábrica. As únicas peças compradas eram as tarraxas, da Horvath⁸³, e ainda assim eram alteradas pelo Sr. Romeu como forma de manter exclusividade no mercado – ele substituíu a pega de madrepérola plástica por metal. Depois de muitas tentativas, Sr. Romeu conseguiu que a própria Horvath já produzisse as tarraxas da forma como ele precisava. Os estojos⁸⁴, produzidos pela Fábrica de Estojos Carlos Gomes⁸⁵, também eram comprados. O Sr. Romeu me contou que no começo tudo era realizado com dificuldade, pois todo o trabalho era feito à mão. Mas depois, quando a produção começou a aumentar, a Begher contratou um ferramenteiro, que se especializou na fabricação das partes metálicas das guitarras. A partir daí, somente a cromagem⁸⁶ era feita por terceiros.

Ainda assim, no momento de maior sucesso de vendas, em meados dos anos 1960, Sr. Romeu concluiu que um ferramenteiro não daria conta da

⁸¹ Acessório de pontes, utilizado em guitarras elétricas, que possibilita ao executante movimentar a ponte, para cima ou para baixo, e gerar alterações de afinação (apêndice 4).

⁸² Dispositivo que tem por função prender as cordas de um instrumento na extremidade do corpo. Nas guitarras e baixos elétricos, onde a denominação ponte é mais usual, trata-se normalmente de um aparato metálico que, além de sustentar as cordas, possibilita ajustes de altura das cordas e afinação (apêndice 4).

⁸³ Empresa de metalurgia brasileira especializada na fabricação de peças para instrumentos musicais. Até os anos 1980, a Horvath era fornecedora de tarraxas para todos os construtores de instrumentos no Brasil.

⁸⁴ Caixa confeccionada com lâminas de madeira e revestida internamente com feltro ou pelúcia, utilizada para guardar e transportar instrumentos musicais.

⁸⁵ Empresa paulistana especializada na produção de estojos para instrumentos musicais. Com sede no bairro da Pompeia, atendia praticamente todos as fábricas e construtores de São Paulo. Na bibliografia consultada não consta informações detalhadas sobre a fábrica, apenas que seu proprietário era o Sr. Sebastião.

⁸⁶ Processo de aplicação de cromo sobre metais, para torna-los brilhantes, polidos e resistentes à oxidação.

quantidade de peças necessárias e decidiu fazer um estampo⁸⁷, que era produzido por uma empresa especializada. Esse incremento permitiu aumentar consideravelmente a produção. O Sr. Romeu lembrou que, para produzir os moldes para estampar uma ponte com alavanca semelhante à *Bigsby*⁸⁸ foi necessária a venda de um Fusca⁸⁹.

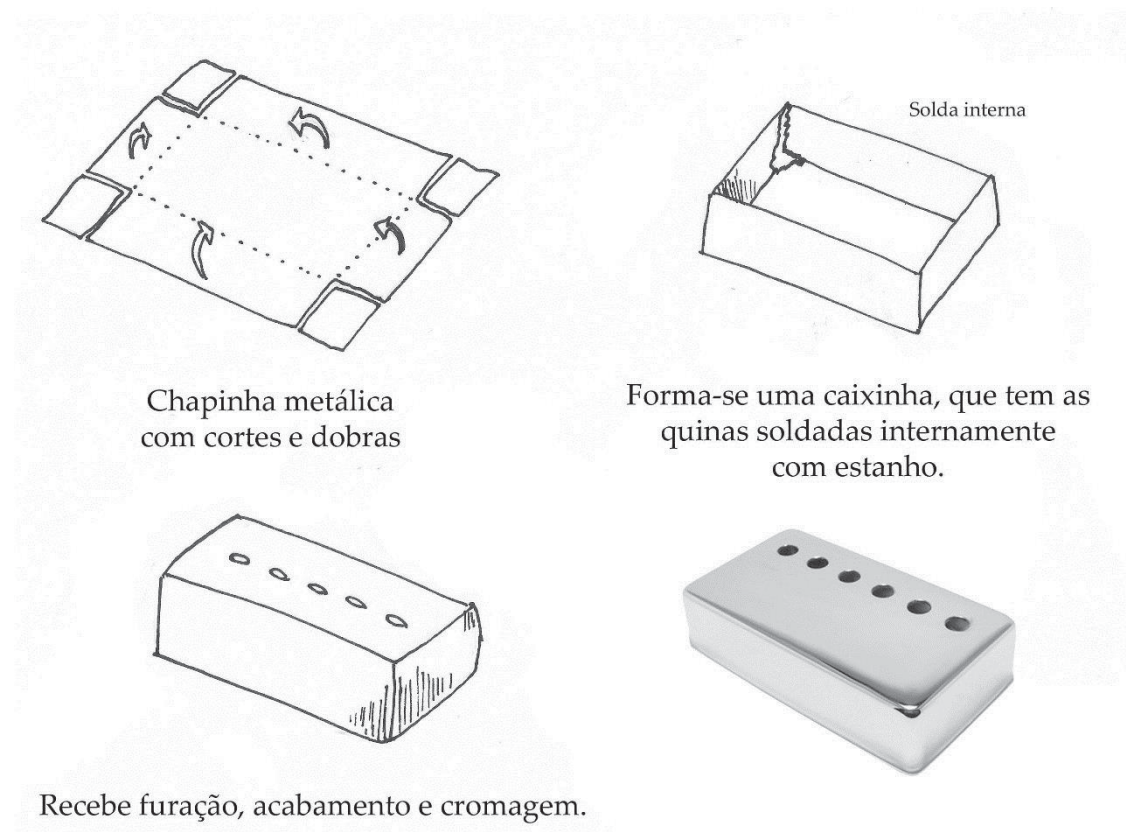
As capas metálicas dos captadores, por outro lado, não eram produzidas por estamparia, mas confeccionadas na Begher. Sr. Romeu me contou seu método de produção: “...fazia a chapinha de latão, fazia aquela abinha lateral, daí você estanhava por dentro né, dava acabamento, polia tudo e mandava cromar. Ficava perfeito” (BENVENUTI, 2013, turno 68) (figura 13).

⁸⁷ Processo de conformação mecânica de chapas metálicas, para a fabricação de objetos em série, através de prensas e ferramentas de compressão.

⁸⁸ Dispositivo instalado em pontes de guitarras elétricas que permite ao músico, através do acionamento de uma alavanca, alterar a afinação de notas ou acordes no instrumento, por meio do aumento ou diminuição da tensão das cordas.

⁸⁹ Automóvel Fusca da Volkswagen.

FIGURA 13 - ILUSTRAÇÃO DO PROCESSO UTILIZADO POR SR. ROMEU PARA A CONFECCÃO DAS CAPAS DE CAPTADORES



FONTE: o Autor (2017) e <https://todaguita.com.br> (2019). Adaptação do Autor (2019).

O Sr. Romeu me disse que comprava madeira imbuia (*Ocotea porosa*), cedro (*Cedrella spp.*) e perobinha do campo (*Paratecoma peroba*), e que as usava para os braços dos instrumentos, e jacarandá (*Dalbergia nigra*) para a escala⁹⁰. As madeiras eram de qualidade, mas o jacarandá era um problema, por causa do tempo de secagem. Para Sr. Romeu era difícil ter certeza se a madeira estava com a umidade adequada para uso. Após muitos testes com várias espécies, o Sr. Romeu elencou somente cedro (para o corpo), perobinha (para o braço) e jacarandá (para a escala) para seus instrumentos, configuração também utilizada por outros construtores da época. Uma especificidade de suas escolhas

⁹⁰ Refere-se à parte da guitarra, baixo ou violão onde o músico apoia os dedos para fazer notas ou montar acordes. Comumente é construída em madeira dura, para resistir ao atrito que está exposta durante a execução.

era a utilização de diversos tipos de laminados, de madeiras figuradas⁹¹, para revestir os corpos. Uma das máquinas que a Begher adquiriu foi uma prensa elétrica, utilizada para colar esses laminados de madeira, geralmente de caviúna (*Machaerium scleroxylon*), embaixo e em cima das guitarras. Sr. Romeu me disse considerar esse detalhe outra característica exclusiva da Begher.

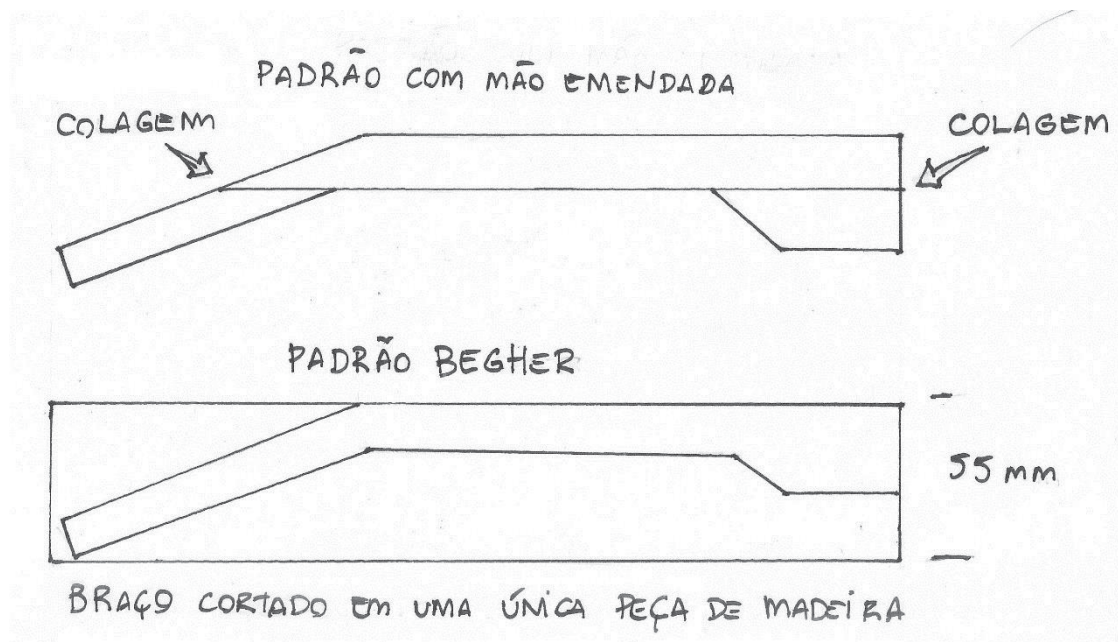
A madeira chegava bruta e era trabalhada na empresa, como forma de economizar material. Os madeireiros não conheciam a necessidade para a fabricação de instrumentos, então acabavam desperdiçando, quando produziam as tábuas. Na chegada na Begher, a madeira já era cortada em medidas aproximadas ao futuro uso e estocada. O Sr. Romeu comprava uma quantidade acima da necessidade e guardava para os próximos instrumentos.

Na Begher não existia uma ordem de produção. O Sr. Romeu me contou que os encaixes eram perfeitos. Então os funcionários construíam braços e corpos de forma aleatória, mas todos se encaixavam.

Para a construção dos braços, a primeira etapa era o aplainamento da madeira. Aplainavam na medida do tamanho do braço, do qual o Sr. Romeu lembrou ser uns cinquenta e cinco milímetros, que era a espessura necessária o ângulo da mão, sem emendas. A emenda da mão, na luteria, é uma forma de economizar madeira, mas o Sr. Romeu ressaltou que a madeira não era cara, e assim compensava a construção do braço em uma única peça (figura 14).

⁹¹Refere-se às madeiras que apresentam efeitos visuais, causados por contaminações por fungos, tensões durante o crescimento da árvore, tipo de corte da madeira serrada, ferimentos no caule, etc. Devido à impossibilidade de se controlar quais madeiras terão determinados efeitos, essas peças se tornam raras e muito procuradas.

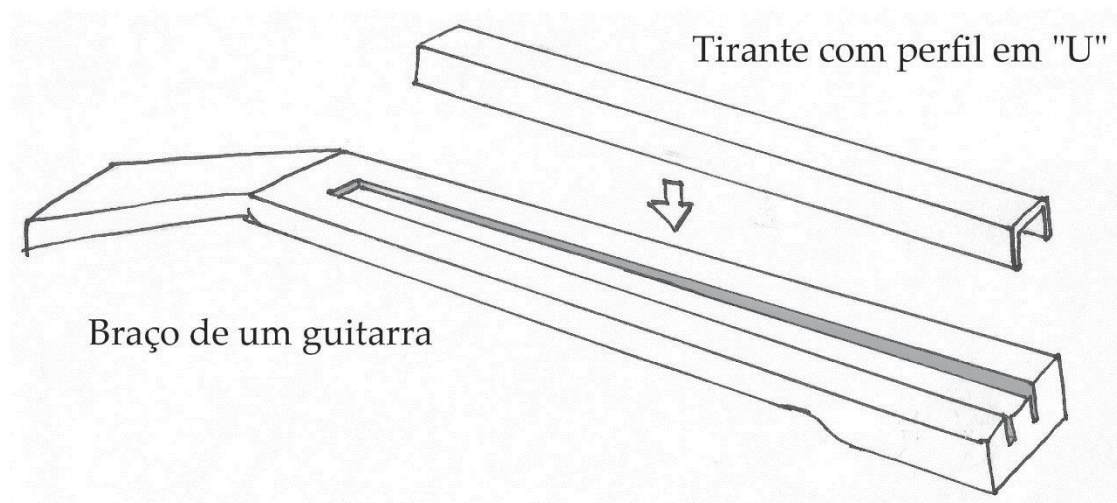
FIGURA 14 - DIFERENÇA ENTRE FORMAS DE CONSTRUÇÃO DO BRAÇO DA GUITARRA



FONTE: o Autor (2018).

Depois era produzido um canal para receber o reforço em “U”. Este reforço era uma canaleta metálica com perfil em “U” inserida dentro do braço dos instrumentos para aumentar sua estabilidade, evitando torções ou empenamentos futuros (figura 15). Esse “U” era instalado com uma pequena curva convexa para dar maior tensão, na tentativa de manter o braço mais estável durante a vida do instrumento. Sr. Romeu me contou um detalhe interessante do seu processo produtivo: a forma de cortar a cavidade que recebia esse tirante em “U”. Um dos marceneiros desenvolveu na empresa uma mesa com três serras juntas que, ao mesmo tempo, fazia os cortes para receber o aparato.

FIGURA 15 - ILUSTRAÇÃO DO SISTEMA DE TIRANTE UTILIZADO POR SR. ROMEU



FONTE: o Autor (2017).

Na etapa sequencial a escala era colada no braço. E então o braço recebia seu formato final, arredondado na parte traseira, trabalho realizado, no início da Begher, com a grossa⁹². Já em momento com maquinário mais adequado à sua produção, essa etapa era realizada com auxílio da tupia superior⁹³.

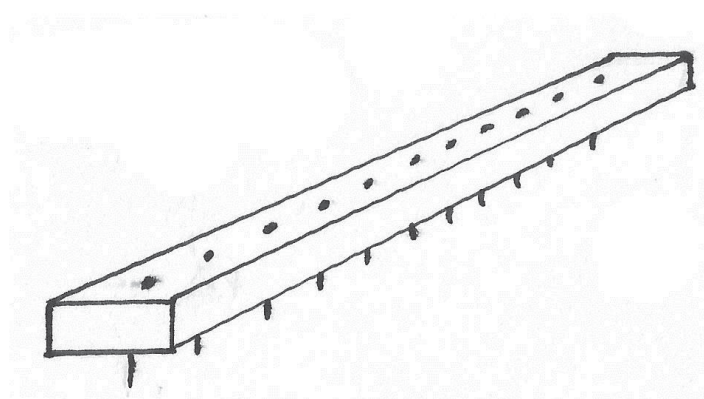
Para fazer as marcações para os trastes nas primeiras guitarras, Sr. Romeu recorria a um equipamento que conheceu na Giannini e na Del Vecchio, chamado escantilhão (figura 16), que se tratava de uma madeira com pregos nas posições dos trastes. Para cada comprimento de escala havia um escantilhão diferente. O escantilhão era colocado sobre a escala da guitarra e martelado sobre ela, de forma que os pregos marcassem a madeira, e assim as posições dos trastes. Cada vez que o Sr. Romeu fazia um instrumento, ele precisava ir até a Giannini ou Del Vecchio marcar a escala. Até que desenvolveu um sistema

⁹² Ferramenta manual utilizada para dar forma ou desbastar outros materiais, como madeiras e plásticos. Basicamente trata-se de uma haste de aço duro com pequenas saliências (dentes) em sua superfície.

⁹³ Tupia é uma ferramenta elétrica que consiste em um eixo central giratório de alta velocidade, no qual são acopladas fresas específicas, para desbastar ou conformar peças em madeira. Na tupia superior, a máquina fica presa em um suporte, no qual se movimenta, para cima e para baixo, possibilitando fazer cortes em profundidades variadas.

próprio, que ele chamava “fita com furinho”. Uma fita plástica com furos localizados exatamente na posição dos trastes, que era colocada sobre a escala, e as posições eram passadas para a madeira. As cavidades dos trastes eram feitas na sequência, com o uso de um pequeno serrote. Depois, esse método foi substituído por uma máquina: uma serra circular pequena e com lâmina fina, equipada com uma guia móvel, que empurrava a escala diretamente para a serra, de acordo com a posição definida.

FIGURA 72 - ESCANTILHÃO



FONTE: o Autor (2018).

As marcações da escala eram, geralmente, bolinhas, confeccionadas em PVC, madrepérola ou abalone. O Sr. Romeu me comentou que as marcações (apêndice 4) frontais sempre foram utilizadas apenas por escolha de clientes. Na opinião dele, as guitarras não deveriam ter marcação frontais na escala, uma vez que prejudicam a beleza da madeira: “...você pega um jacarandá lindo de morrer e mete aqueles plásticos no meio. Isso aí é um contrassenso” (BENVENUTTI, 2013).

O corpo dos instrumentos também tinha seus métodos construtivos distintos de acordo com a época. No começo, os primeiros corpos eram riscados

e cortados na serra de fita⁹⁴, e depois furados na medida dos captadores e, com o formão⁹⁵, recebiam o acabamento das cavidades. Depois com a tupia superior, de forma mais rápida e padronizada. Os primeiros instrumentos eram preparados com a utilização de cola Coqueiro⁹⁶, uma marca de cola feita com proteína animal. Depois, o Sr. Romeu passou a utilizar cola branca ou colas importadas, com catalisadores. Nos corpos prontos eram produzidos os canais que recebiam os frisos (acabamentos laterais nas quinas da madeira). Esse processo era realizado com a utilização de um formão especial, que Sr. Romeu chama de formão com breque. Enquanto o formão retirava a madeira, um limitador definia a largura do corte, deixando a cavidade no formato exato do material que iria receber. Tempos depois, com maquinário apropriado, esta etapa passou a ser realizada também na tupia superior.

Depois de prontos, os instrumentos iam para o acabamento. Sr. Romeu sempre usou tinta Duco⁹⁷, e depois verniz à base de nitrocelulose⁹⁸ para as camadas finais. Sr. Romeu me contou que seu maior problema eram as pinturas douradas. Como os produtos utilizados nos Estados Unidos não estavam disponíveis no Brasil, ele tentou simular a pintura dourada com anilina, mas o resultado não foi positivo. Tanto que ele decidiu tirar esse acabamento de sua linha. As primeiras guitarras da Begher eram pretas e posteriormente Sr. Romeu para a mantê-las com verniz transparente, com sombreado em preto apenas nas laterais.

⁹⁴ Máquina de corte onde a serra se movimenta de forma contínua, pois é afixada em duas polias, automatizadas por um motor elétrico. As utilizadas em marcenaria normalmente cortam na orientação vertical. Muito comum para realização de cortes curvos à mão livre.

⁹⁵ Ferramenta manual usada para entalhar e esculpir madeira. Basicamente é uma lâmina estreita e longa, com bisel altamente cortante na ponta e com cabo para apoio.

⁹⁶ A marca Coqueiro não é mais fabricada, mas seu nome virou sinônimo de cola à base de proteína animal no Brasil.

⁹⁷ Antiga marca de tintas e vernizes da empresa Dupont®. A palavra é utilizada de forma genérica para se referir a produtos com base de laca nitrocelulose.

⁹⁸ Produto de acabamento à base de resina alquídica e solução de nitrocelulose, utilizado para proteger superfícies em madeira. Permite a formação de uma camada de durabilidade, de secagem rápida e fácil aplicação.

Sr. Romeu participava de todos os estágios da produção, mas com ênfase sempre na criação, modificação/adaptação de processos e decisões sobre formatos e modelos. Mas a etapa na qual ele realmente estava sempre presente, juntamente com mais três funcionários, era a montagem e ajustes finais. O instrumento chegava nessa fase pintado, envernizado e polido e então recebia as peças, acessórios e regulagens. O Sr. Romeu chegou a ter aprendizes na fábrica, mas sem resultados positivos. Contou-me que acha difícil encontrar uma pessoa comprometida. Após três tentativas que falharam, ele desistiu de ter aprendizes. O Sr. Romeu não quis entrar em detalhes, mas me contou, vagamente, que teve problemas com roubos e falta de comprometimento, como ausências e atrasos: “(...) começou a me aborrecer. Então eu falava: se é pra me aborrecer. Então, quer saber de uma coisa, vou ficar quieto, quando eu preciso de alguém eu chamo” (BENVENUTI, 2012, turno 60).

A parte elétrica dos instrumentos era considerada importante, pois alguns dos diferenciais da Begher estavam nesta etapa, como os já comentados captadores estéreos e dispositivos de distorção e *wah-wah* embutidos. Sr. Romeu me disse que, mais ou menos a partir da décima guitarra, ele não aceitou mais utilizar captadores do Vitório. Mesmo considerando um aparato de qualidade, considerava que a identidade Begher só viria com seu próprio e exclusivo captador.

De uma de suas viagens, o irmão Nenê trouxe um captador magnético da marca DeArmond. Sr. Romeu o desmontou, fez algumas alterações e passou a construir os seus próprios, com base naquele importado. Sr. Romeu que confessou que esse é o motivo dos captadores Begher terem sua parte física, ainda hoje, semelhante aos DeArmond daquela época. A diferença era que o imã emborrachado similar disponível no Brasil naquela época era mais fraco e por isso, o Sr. Romeu utilizava dois magnetos. Ainda assim, o som era mais suave,

com um pouco menos de potência. Para ele, era é outra característica exclusiva dos instrumentos Begher.

Quando começou sua própria produção de captadores, ele enrolava as bobinas à mão, em um pequeno equipamento construído com um motor de máquina de costura. Posteriormente, uma máquina alemã especial para confecção de bobinas foi comprada. A máquina sozinha enrolava os captadores, considerando as espessuras de fio, a quantidades de voltas, e trabalhava com cinco bobinas de uma só vez. O Sr. Romeu me disse que ainda lastima a venda dessa máquina quando a empresa foi encerrada.

Para o Sr. Romeu, a guitarra elétrica vai além de um instrumento musical. Comentou que considera uma evolução e uma libertação dos jovens. Que contribuiu para um movimento de liberdade, na forma do *rock n'roll* e da contracultura. Ao mesmo tempo, a responsabiliza pelo fim das orquestras de bailes, assim como de outros instrumentos eletrônicos. A guitarra alterou a música e a sociedade até o ponto em que se tornou protagonista.

Sua conexão com o instrumento é evidente, ao ponto de assumir que todos os instrumentos que fez, nunca teve um objetivo de público, além de atender seu gosto pessoal. Fosse iniciante ou fosse profissional, o Sr. Romeu buscava em primeiro lugar, sua satisfação pessoal.

Atualmente, o Sr. Romeu ainda constrói guitarras Begher sob encomenda e dedica-se à restauração e venda de marcas brasileiras antigas. Sua oficina, anexo à sua casa no bairro Pinheiros em São Paulo, é uma viagem pela história da guitarra brasileira (figura 17). Amplificadores, equipamentos de áudio e instrumentos, nacionais e antigos, recriam a atmosfera do *rock n'roll* dos anos 1960.

FIGURA 17 - OFICINA ATUAL DO SR. ROMEU



FONTE: o Autor (2016).

3 CARLOS ALBERTO SOSSEGO ENTRE GUITARRAS E AMPLIFICADORES

Conheci o Sr. Carlos Alberto Lopes, o “Sossego”, em 2011 por intermédio do Sr. Romeu Benvenuti, que me forneceu seu telefone. Foi o começo da minha busca pela história da construção da guitarra elétrica do Brasil.

Sr. Carlos me recebeu em sua casa, no bairro da Pompeia em São Paulo, onde vive com Dona Estrela, sua esposa há cinquenta e quatro anos (que algumas vezes chama carinhosamente de Estrelinha). Durante nossas conversas, Dona Estrela muito atenciosa adentrava constantemente a oficina onde estávamos para nos oferecer café ou lembrar o Sr. Carlos dos horários dos remédios.

Nascido em 1938, Sr. Carlos é um paulistano alto, de estatura e de fala, e um entusiasta da história das guitarras elétricas no Brasil, assunto sobre o qual é capaz de falar por horas a fio. Para ele, a guitarra deve ser vista como progresso da humanidade no intuito de seguir a música, de transferir as ideias que se tem pela música, uma forma de expressão.

Mesmo Sr. Carlos não tendo sido propriamente um construtor de guitarras, foram dele alguns dos *designs* de guitarras elétricas mais icônicos⁹⁹ dos anos 1960, enquanto foi funcionário da Giannini¹⁰⁰.

⁹⁹ Como colecionador de instrumentos nacionais dos anos 1960, conceituo as criações de Sr. Carlos como icônicas devido à importância e raridade que esses instrumentos alcançam dentre os colecionadores brasileiros. Os modelos exatos são discutidos e mostrados adiante.

¹⁰⁰ A Giannini é uma empresa brasileira fabricante de instrumentos musicais fundada em 1900 pelo imigrante italiano Tranquillo Giannini (- 1952). Tranquillo era construtor de violões na Itália e vislumbrou a possibilidade de produzir instrumentos no Brasil, atividade que iniciou aos vinte anos, na região central da capital paulista. Gradualmente sua empresa foi aumentando a produção, contratando funcionários e adquirindo novo maquinário. Nos anos 1950 a Giannini fabricava violões, violas brasileiras, violinos, bandolins, etc. Com a morte de seu fundador em 1952, a empresa foi presidida por sua esposa Stela Coen Giannini e posteriormente pelo sobrinho Giorgio Coen Giannini (anos 1970). Um dos marcos na história da Giannini foi a criação e lançamento da Craviola®, em 1969, que possui patente internacional e foi/é utilizada por músicos como Jimmy Page (1944 -) e Andy Summers (1942 -). A Giannini foi a maior empresa

É um profundo conhecedor de modelos, de marcas, de partes, de cada detalhe de uma guitarra elétrica. E traz consigo, antes mesmo da luteria, uma paixão pelos sistemas de amplificação de áudio, os quais nunca estudou formalmente, mas se aprofundou de tal forma que domina cada componente dos amplificadores valvulados¹⁰¹. Sr. Carlos me contou que, durante seu período na Giannini, trabalhou com instrumentos e amplificadores, mas, após deixar a empresa, se ocupou exclusivamente da construção de sistemas de amplificação.

Durante nossas conversas, ele sempre aproveitou qualquer lacuna para falar sobre amplificadores. E com muita atenção tentava me inserir nesse universo de válvulas, capacitores e resistores, me explicando diferenças entre alto-falantes, pré-amplificadores, cabeçotes para contrabaixos ou para guitarra elétricas, etc.

de instrumentos musicais brasileira, alcançando 60% da produção nacional nos anos 1960, 1970 e 1980. Nos anos 1960 passou a fabricar guitarras e baixos e elétricos, e a partir dos anos 1970 inseriu em sua linha instrumentos eletrônicos com teclados e sintetizadores. Atualmente a sede da empresa se encontra em Salto – SP, mas parte de suas vendas é de instrumentos provenientes da Ásia.

¹⁰¹ Refere-se ao equipamento que utiliza válvulas termiônicas como dispositivo amplificador de sinais elétricos, usados basicamente a partir de 1920 para fins musicais. Em meados do século XX, alguns equipamentos tiveram as válvulas substituídas por transístores e passaram a coexistir.

FIGURA 18 - SR. CARLOS ALBERTO LOPES EM SUA OFICINA, EM 2016



FONTE: o Autor (2016).

Aos poucos, em nossos encontros, me contou sua história e sua influência e importância na música brasileira, desde seu trabalho em diversas rádios paulistanas, seu período na Giannini, até a fundação da Palmer¹⁰². Incisivo em suas opiniões, Sr. Carlos não se acanha em lembrar seus desafetos e afirmar sua convicção sobre cada assunto. Enquanto contou-me sua história, a ilustrou com revistas, recortes, discos, livros e muitas fotos, detalhando datas, nomes, endereços, etc.

Sr. Carlos teve uma vida profissional quase sempre conectada à música e às guitarras elétricas. Foram trinta anos trabalhando em rádios, produzindo e apresentando programas sobre música internacional, em um período onde parte da programação musical era feita ao vivo, com conjuntos tocando nos estúdios das rádios. As transmissões radiofônicas começaram no Brasil na década de 1920 e foram desenvolvidas nos anos 1930. No final dos anos 1940, a audiência

¹⁰² Empresa fundada pelo Sr. Carlos em 1970, especializada na fabricação de amplificadores de áudio, especialmente amplificação de palco, para instrumentos musicais e vozes. Existiu, como propriedade de Sr. Carlos até 1973 e depois continuou administrada por outra pessoa.

do rádio passou a alcançar altos índices, levando o veículo de comunicação ao *status* de mais popular do país (AZEVEDO, 2002). Essa autora comenta que os aparelhos de rádio se espalharam pelo Brasil e que as famílias (com possibilidades financeiras de possuir um aparelho) davam ao equipamento um lugar de destaque nas salas das residências (AZEVEDO, 2002).

Os anos 1950 foram o período áureo do rádio no Brasil. Houve neste momento um aumento do número de aparelhos¹⁰³ (evidenciado após a 2ª Guerra Mundial¹⁰⁴), bem como um aumento do número de emissoras de rádio: de cinco empresas em 1933, alcançando quarenta e sete em 1950¹⁰⁵ (AZEVEDO, 2002). O país passou por um estágio desenvolvimentista nos governos Vargas¹⁰⁶, especialmente o segundo mandato, e Kubitschek, e deles fizeram parte o fortalecimento da indústria nacional, modernização urbana e um êxodo para as capitais (ALBUQUERQUE, 2015). Não só o setor radiofônico, mas todo o país vivenciou o que atualmente é chamado de “anos dourados”, iniciado por Vargas e concretizado por Kubitschek, nos anos 1950 (KORNIS, 2017).

A identificação dos chamados “anos dourados” com o espírito otimista que consagrou o governo Kubitschek acabou, assim, por englobar todo um conjunto de mudanças sociais e manifestações artísticas e culturais que ocorreram dentro de um debate mais geral sobre a reconstrução nacional, em curso desde o início dos anos 50 até os primeiros anos da década seguinte (KORNIS, 2017).

¹⁰³ Azevedo (2002) cita o Ibope da época que demonstrava que cerca de 91% dos domicílios da cidade do Rio de Janeiro e 88% de São Paulo possuíam rádio.

¹⁰⁴ Durante a Segunda Guerra Mundial, toda a indústria foi direcionada à produção de armamentos, resultando em uma lacuna na fabricação de bens de consumo entre 1939 a 1945.

¹⁰⁵ Esses números não significam um crescente linear, pois em alguns momentos antes de 1950, existiram mais emissoras, que fecharam ou se juntaram a outras.

¹⁰⁶ Getúlio Vargas (1882-1954) governou o Brasil entre 1930 e 1945, e novamente entre 1951 e 1954.

Sr. Carlos iniciou sua carreira no meio radiofônico em 1957. Começou na Rádio Panamericana, como produtor do programa Quinta Avenida¹⁰⁷. No ano seguinte se tornou produtor, e também apresentador, do programa Cartazes da América, já na Rádio Excelsior¹⁰⁸. Depois passou pela Rádio América¹⁰⁹, onde produzia e apresentava o programa Estúdio V¹¹⁰, todos os dias. Como ele mesmo gosta de lembrar: só parava no dia de finados, natal e réveillon. Ele também produziu e apresentou o Estúdio V na Rádio Record¹¹¹ até 1967, ao mesmo tempo que era responsável pelo programa Clube de Brotos. Ainda voltou para a Rádio Excelsior duas vezes. No primeiro retorno para produzir e apresentar o programa *Flashback*, até 1975 e depois, até 1978, apresentando o programa *Show Machine*¹¹². Entre suas duas últimas passagens pela Rádio Excelsior, Sr. Carlos foi contratado novamente pela Rádio Record como diretor artístico, responsável pelo lançamento da frequência em FM da emissora. Ele ainda voltou à Rádio América, para apresentar o programa Brotos em *Hi-Fi*. A última rádio que trabalhou foi a Rádio Gazeta¹¹³, entre 1991 e 1992. Todos os programas que Sr. Carlos apresentou eram sobre música norte-americana, que se tornou sua especialidade.

¹⁰⁷ Devido ao seu conhecimento e interesse na música internacional, Sr. Carlos foi convidado por Alfredo Borba (1926-2012), então diretor da gravadora Odeon, para ser produtor do programa Quinta Avenida. Foi sua estreia em rádio.

¹⁰⁸ Emissora de rádio brasileira, sediada em São Paulo – SP, fundada em 1934. Nos anos 1960, foi comprada pela Rede Globo e atualmente sua frequência AM (780 kHz) é ocupada pela rádio CBN.

¹⁰⁹ Emissora de rádio fundada em São Paulo – SP em 1931. Desde os anos 2000 é conduzida pela igreja Canção Nova e tem sua programação voltada ao público religioso.

¹¹⁰ Programa de música internacional da Rádio América AM patrocinado pela Varig, apresentado, nos anos 1960, diariamente das 23h às 00h.

¹¹¹ Emissora de rádio brasileira, com sede em São Paulo – SP fundada em 1928. Até o começo dos anos 2000 transmitia programação musical e esportiva. Atualmente tem seu espaço dedicado à música gospel e retransmissões de programação religiosa.

¹¹² Programa dedicado à música *funk* norte-americana.

¹¹³ Rádio brasileira pertencente à Fundação Cásper Líbero, que começou a ser transmitida em 1943, em São Paulo. Dedicava sua programação à cobertura jornalística e esportiva.

FIGURA 1973 - SR. CARLOS (À ESQUERDA) NA RÁDIO AMÉRICA AM, NO PROGRAMA ESTÚDIO V, EM 1962



FONTE: Carlos Alberto Lopes (2017).

Uma importante característica do rádio foi sua construção como veículo de comunicação de massas somente pela faixa de transmissão AM¹¹⁴. “A história das emissoras AM é, em grande parte, a própria história do rádio” (BETTI, 2015, p.4). O período áureo do rádio, citado por Azevedo (2002) abrange a cobertura apenas de emissoras AM. Sr. Carlos praticamente trabalhou apenas em rádios AM (com exceção da Record FM). As transmissões FM¹¹⁵, apesar de terem início nos anos 1940 (LIMA, 2008), só foram realmente efetivas a partir dos anos 1960 (ORTRIWANO, 1985). A implantação da televisão no Brasil, e posteriormente

¹¹⁴ AM é a sigla de amplitude modulada, que tecnicamente diz respeito à modulação de radiofrequência transmitida pelas emissoras de rádio. Possui uma capacidade de propagações muito longa e por isso captada em localizações remotas e distantes das capitais brasileiras. A frequência das ondas AM é entre 500 e 1600 kHz.

¹¹⁵ FM significa frequência modulada, onde a amplitude da onda transmitida não se altera, apenas a frequência. Apesar de um alcance menor que rádios AM, possui melhor qualidade de sinal sonoro, e por isso é comumente utilizada por rádios musicais. Sua frequência de trabalho é 88 a 108 MHz, muito acima da frequência de sinal AM.

das rádios FM, influenciaram em uma gradual queda da abrangência AM. Atualmente esses veículos disputam espaço dentre a ampla gama de informação disponibilizada por plataformas digitais (LIMA, 2008).

Durante sua passagem por emissoras de rádio, Sr. Carlos também teve outros trabalhos. Em 1959, foi contratado pela Odeon¹¹⁶, quando a empresa alugou o auditório da Rádio Eldorado¹¹⁷, no centro de São Paulo, na época à rua Major Quedinho. A sala técnica desse auditório tinha um equipamento especializado, pois ali eram gravados diversos discos daquele período. Celly Campello, Tony Campello e várias orquestras e cantores foram gravados lá. Sr. Carlos trabalhou no local por quase dois anos, enquanto se dedicava também ao trabalho nas rádios. Foi neste ambiente de gravação que Sr. Carlos conheceu e aprendeu a utilizar equipamentos de áudio específicos, com destaque para uma mesa de som com funcionalidades inovadoras para a época – uma Altec¹¹⁸ 230 B¹¹⁹. Sr. Carlos me contou que publicou, em 1959, um artigo sobre o avançado sistema de gravação que a Odeon havia implantado (que incluía a singular mesa de som) na revista Radiotécnica¹²⁰. Inclusive foi na Odeon que recebeu o apelido que o acompanha desde então: Sossego, quando um divulgador da empresa, ao encontrá-lo sentado em um sofá ouvindo música, teria comentado: “que sossego!”, perpetuando assim a alcunha que praticamente se tornou um sobrenome.

¹¹⁶ Gravadora brasileira subsidiária da EMI britânica, fundada em 1935, e teve em seu portfólio de artistas a cantora Carmem Miranda. Deixou de existir em 1990.

¹¹⁷ Emissora do Grupo Estado, de São Paulo – SP, fundada em 1958. Em 2013 mudou de nome para Rádio Estadão. Foi extinta em 2017. O estúdio citado refere-se ao local onde eram transmitidos programas musicais ao vivo.

¹¹⁸ Empresa norte-americana fundada em 1936, fabricante de caixas de som e sistemas de áudio profissional. Desde de 1941, quando adquiriu a Lansing Manufacturing (também fabricante de equipamentos de áudio), utiliza o nome Altec Lansing.

¹¹⁹ Equipamento da marca Altec utilizado para mesclar ou separar fontes diversas de áudio. O modelo em questão contava com doze canais, sendo que oito deles podiam ter o efeito de eco adicionado.

¹²⁰ Fundada em 1946 pela Editora Radiotécnica Ltda, foi uma revista destinada ao conteúdo sobre eletrônica, eletricidade, radiotécnica e televisão.

FIGURA 20 - ESTÚDIO DA GRAVADORA ODEON EM 1959



FONTE: Carlos Alberto Lopes (2017).

LEGENDA: Sr. Carlos (à direita) acompanha o manuseio da mesa de som Altec 230 B.

Celly e Tony Campello, entre outros ídolos construídos nos anos 1950, e posteriormente a Jovem Guarda, nos 1960, foram essenciais no processo de apropriação e recriação do *rock n'roll* com uma roupagem brasileira, ao mesmo tempo em que estrategicamente inseria os jovens em um mercado (também em construção) de consumo (OLIVEIRA, 2011). A construção de um culto aos cantores e à música do *rock* permitiram a criação desse nicho mercadológico anteriormente não explorado: a juventude (PINTO, 2015). A ideia de juventude precisou ser construída, e para isso, tomou-se como estratégia o lançamento de jovens ídolos e na divulgação de um estilo de vida que remetia à liberdade, à contracultura e à rebeldia (PINTO, 2015) e que trazia consigo o consumo de produtos que representavam essa juventude como roupas, bolsas, chapéus, revistas, jornais, programas de rádio e televisão (OLIVEIRA, 2011). Após a inserção do gênero *rock* no país pelas telas dos cinemas, o suporte para a

consolidação do *rock* se deu pela indústria fonográfica, o rádio e a TV (OLIVEIRA, 2011). As gravadoras contratavam artistas e se amparavam midiaticamente pelo rádio e pela televisão, em seus programas ao vivo para torná-los ídolos. Os programas, ao mesmo tempo que eram produtos, estrategicamente expressavam “modos de vestir, falar, gastar o dinheiro e o tempo livre, [...] um modo de relacionamento específico com amigos, pares amorosos, professores e família” (PINTO, 2015 p.5).

O envolvimento de Sr. Carlos com música e equipamentos de áudio e gravação o levou a conhecer, em 1963, o músico Betinho¹²¹. Betinho tinha um amplificador Fender *Bandmaster*¹²² de 1956, que estava com defeito e procurou Sr. Carlos em busca de um auxílio para consertá-lo. Tratava-se de um equipamento desejado por muitos músicos e ainda raro no Brasil na época. Este aparelho *Bandmaster* possuía três alto-falantes de dez polegadas¹²³.

Sr. Carlos não conhecia o circuito do amplificador em questão e, sem detalhes de sua construção, seria impossível reparar rapidamente o defeito. Também não sabia inglês para buscar informações direto com o fabricante, nos Estados Unidos. Na tentativa de solucionar o problema, Sr. Carlos procurou Geraldo Cintra, um amigo antigo, professor de inglês. Geraldo era doutor em linguística e havia lecionado inglês em Coimbra, Portugal, e português na Cornell *University*, na cidade norte-americana de Ithaca, estado de Nova Iorque. Naquele momento, Geraldo morava no Brasil e lecionava no Yázigi¹²⁴, e seu domínio dos dois idiomas era o que Sr. Carlos procurava para escrever uma

¹²¹ Nome artístico de Alberto Borges de Barros (1918-2000), cantor e guitarrista, considerado um dos precursores do *rock n'roll* no Brasil por sua gravação de “Enrolando o *Rock*” e também por ser um dos primeiros brasileiros a possuir guitarras importadas nos anos 1950.

¹²² Modelo de amplificador valvulado da marca norte-americana Fender. Teve sua produção iniciada em 1953 e descontinuada em 1974.

¹²³ Sr. Carlos, sempre que comentou sobre um amplificador, citou suas características técnicas. Devido à ênfase que coloca nestas informações, escolhi mencioná-las sempre que possível. Neste caso, dez polegadas se refere ao diâmetro dos alto-falantes.

¹²⁴ Rede brasileira de escolas de idiomas fundada em 1950.

carta em inglês, em seu nome, para empresa Fender, solicitando que enviasse o esquema elétrico daquele modelo de amplificador específico.

Para sua surpresa, a Fender enviou não só o diagrama do circuito solicitado, mas os esquemas eletrônicos de todos os produtos que fabricava na época. Sr. Carlos passou a ter um acervo de desenhos técnicos de circuitos dos amplificadores e instrumentos produzidos pela Fender.

Quando recebeu o amplificador do Betinho para conserto, Sr. Carlos pretendia fazer uma cópia do circuito, para poder reproduzi-lo posteriormente. Mas, com os esquemas recebidos da própria Fender, foi possível construir uma cópia do equipamento diretamente a partir dos diagramas eletrônicos. E essa cópia foi o primeiro amplificador de guitarra que Sr. Carlos construiu, em 1962. Tecnicamente gerava uma potência sonora de cerca de vinte e cinco watts. A única necessidade foi adaptar válvulas e alto-falantes aos disponíveis no Brasil naquela época. Assim, seu primeiro amplificador trouxe consigo a primeira adaptação para a realidade nacional. Pelo ponto de vista dos governos entre Dutra (1946- 1951) e João Goulart (1961-1964), o desenvolvimento da indústria nacional se daria pela importação de bens de produção e restrição da compra de bens de consumos estrangeiros (FAUSTO, 2002). Insumos para equipamentos de áudio e instrumentos musicais, que não faziam parte da indústria de base, sujeitaram-se a adaptações contínuas e à necessidade de fabricação de peças em território nacional.

FIGURA 21 - SR. CARLOS, NO ESTÚDIO DA RÁDIO AMÉRICA AM, EM 1962



FONTE: Carlos Alberto Lopes (2017).

LEGENDA: À direita, seu primeiro amplificador, em um uso pelo conjunto *Sunday*.

Sr. Carlos me disse que ficou impressionado com o resultado sonoro de seu primeiro amplificador. Resolveu tomar um táxi e se dirigir até a Giannini, naquela época situada na Alameda Olga, no bairro Barra Funda, em São Paulo - SP. Ele me contou que funcionários da Giannini, quando ouviram o som que seu amplificador gerava, ficaram fascinados pelo equipamento. O amplificador de guitarras que a Giannini vendia naquela época, chamados Ipame¹²⁵, era de qualidade e potência muito baixas. Sr. Carlos se ofereceu para produzir o seu aparelho para a Giannini, negociando receber da empresa o material e uma comissão por cada amplificador, mas a Giannini não aceitou sua proposta. Posteriormente, quando a Giannini passou a vislumbrar a possibilidade de fabricar seus próprios amplificadores, convidou Sr. Carlos, em 1963, para ser responsável por este novo departamento.

¹²⁵ Os amplificadores Ipame eram fabricados no Rio de Janeiro e revendidos pela Giannini. Sua A potência nominal era de cinco watts, e posteriormente de oito watts.

Neste interim, entre a proposta que Sr. Carlos fez à Giannini e sua efetiva contratação, quem produziu os amplificadores para a empresa foi a Phelpa¹²⁶. A Phelpa iniciou suas atividades produzindo amplificadores exclusivamente para a Giannini, não vendendo para outras marcas, nem mesmo para lojas ou direto a consumidores. Com a contratação de Sr. Carlos, a Giannini montou um laboratório específico para áudio e formou uma equipe, para montar sua própria linha de amplificadores. Essa equipe contava, frequentemente, com seis pessoas, entre eles o estudante de eletrônica Issao e os técnicos Guedes, Ravache e Remo Bruno¹²⁷, além de modelistas e construtores de protótipos. Sr. Carlos era o chefe, que decidia quais modelos deveriam ser produzidos, como fazer, quais seriam os painéis, válvulas, potências, etc. Inclusive, com o passar do tempo, Sr. Carlos também começou a atuar no departamento de instrumentos musicais da Giannini.

E foi em 1963 também que Sr. Carlos construiu seu segundo amplificador, copiando o modelo *Twin*¹²⁸ da Fender, com dois alto-falantes de doze polegadas que propiciava cerca de quarenta watts de potência e com controle de graves, médios e agudos. Sr. Carlos me contou, de forma orgulhosa, que o painel frontal, on se encontram os botões de controle deste amplificador, foi produzido de maneira inusitada. Normalmente, as inscrições nos painéis são feitas por serigrafia. Sr. Carlos resolveu usar o teste de impressão, feito em uma cartolina branca, como painel, apenas revestindo o papel com um acrílico fino e transparente. Dessa forma, e ao contrário do padrão da época, o painel ficou

¹²⁶ Empresa brasileira dos anos 1960, fabricante de amplificadores valvulados e posteriormente guitarras e contrabaixos elétricos. Fundada por Agnaldo de Oliveira e Alfredo Cavalieri no bairro de Interlagos, em São Paulo. Seus instrumentos e amplificadores foram utilizados por Roberto Carlos e seus músicos nos anos 1960, o que trouxe à empresa participação significativa no mercado musical da época. Seus modelos mais conhecidos foram as guitarras Apache e Coronado e o baixo Titan.

¹²⁷ As fontes consultadas não dispõem de informações biográficas sobre essas pessoas.

¹²⁸ Modelo de amplificador valvulado da marca norte-americana Fender. Teve sua produção iniciada em 1952. Atualmente ainda possui versões sendo fabricadas.

branco com as inscrições em preto. Esse amplificador foi vendido para o conjunto *The Mustangs*¹²⁹, já conhecidos do Sr. Carlos, uma vez que a banda tocava ao vivo, com frequência, em seu programa Estúdio V, da Rádio América AM.

FIGURA 22 - SEGUNDO AMPLIFICADOR CONSTRUÍDO POR SR. CARLOS



FONTE: Carlos Alberto Lopes (2017).

Para Sr. Carlos, o único incomodo em participar do início da fabricação dos amplificadores da Giannini, foi saber que, tão logo a empresa começasse sua produção, a Phelpa perderia seu único cliente, correndo o provável risco de

¹²⁹ Conjunto paulistano formado em 1964, que gravava e apresentava canções estrangeiras antes mesmo do original chegar ao Brasil. Um de seus integrantes era Hélio Eduardo Costa Manso, que viria a integrar o conjunto *Sunday*, nos anos 1970.

fechar. Ainda mais que a intenção da Giannini era um lançamento rápido, pois os protótipos já estavam sendo construídos. Sr. Carlos tinha sido amigo de Agnaldo de Oliveira¹³⁰ (já falecido nesta época) e por isso decidiu avisar o sócio Alfredo Cavaliere¹³¹ sobre as intenções da Giannini. Com a informação, a Phelpa acabou por romper seu contrato com a Giannini e passou a produzir e vender seus equipamentos com a sua marca, inclusive celebrando essa inauguração com um almoço para ilustres convidados do mercado musical, como músicos, produtores e radialistas.

A Giannini, por um período, ficou sem estoque de amplificadores para vender, pois não recebia os fabricados pela Phelpa, e ainda estava sem sua produção, que se encontrava em fase de testes. Mas, cerca de seis meses depois, a empresa conseguiu lançar seus próprios aparelhos, e rapidamente ganhou o mercado. Segundo Sr. Carlos, os produtos da Giannini eram melhores em aspectos técnicos, como qualidade sonora e potência. Os lançamentos da marca foram, inicialmente, os modelos *Thunder Sound* e o *True Reverber*. Em seguida o *Valiant*, de quinze watts, o *Jet Sound*, que era o *True Reverber* sem *reverb*¹³² e com menos potência. Por fim o Tremendão, o mais prestigiado amplificador da empresa. O lançamento do Tremendão se tornou uma data histórica para a Giannini, em um evento no auditório do Cine Universo¹³³, numa festa de aniversário do cantor Roberto Carlos. Para Sr. Carlos, os amplificadores da Giannini eram de alta qualidade; só esbarravam na baixa qualidade dos alto-falantes disponíveis no Brasil naquela época.

¹³⁰ Fundador da empresa Phelpa, fabricante de amplificadores, guitarras e contrabaixos elétricos, juntamente com Alfredo Cavaliere.

¹³¹ Sócio da Phelpa, responsável pela empresa após o falecimento de Agnaldo de Oliveira.

¹³² Trata-se de um efeito de eco, de curta duração, com o objetivo de simular um instrumento sendo executado em um ambiente amplo e fechado, como uma igreja.

¹³³ Um dos maiores cinemas brasileiros, com capacidade para 4324 pessoas. Fundado em 1939, tinha uma peculiar abertura no teto que, quando aberta, permitia a renovação do ar interno.

FIGURA 2374 - EQUIPE DO SR. CARLOS NA GIANNINI, NOS ANOS 1960, COM OS TREMENDÕES



FONTE: Carlos Alberto Lopes (2014).

Em 1966, no mês de outubro, a Giannini participou do Salão da Criança, evento que reuniu expositores das mais variadas áreas e que recebeu visitantes ilustres, como o governador do Estado. Giorgio Coen, então presidente da Giannini, estava muito irrequieto e irritado no dia da preparação do *stand* para o evento. Os funcionários contratados para a construção dos amplificadores que Sr. Carlos havia desenhado, estavam tendo problemas e os protótipos não estavam prontos. Sr. Carlos, supervisor na época, acabou se desentendendo com Giorgio, o que resultou em uma discussão e uma demissão litigada. Como o evento seria em alguns dias, Sr. Carlos decidiu apenas concluir seu trabalho com o evento e depois sair da Giannini.

Neste período, a Phelpa avançava de forma contínua, conquistando participação no mercado de amplificadores. Sr. Carlos tinha sido muito amigo de Agnaldo de Oliveira, por quem teve grande consideração. O grau de amizade

foi tanto que, em uma época anterior, antes de Sr. Carlos trabalhar na Giannini, tinham planejado iniciar um negócio juntos; fato não concretizado por falta de capital para investir, de ambas as partes. Mas existia uma combinação: se um conseguisse um sócio-investidor, o outro ajudaria no que fosse possível. E assim, quando Agnaldo conheceu Alfredo Cavaliere e se tornaram sócios na Phelpa, Sr. Carlos cedeu toda a coleção de esquemas de amplificadores recebidos da Fender. Mas apenas os modelos mais antigos (chamados por ele de *tweed*¹³⁴).

Giorgio Coen, acompanhando o crescimento da Phelpa, e conhecendo a relação de Sr. Carlos com a empresa, imaginou que ele poderia levar seu conhecimento para o concorrente, e o convidou para ser funcionário novamente. Sr. Carlos era um funcionário-chave na Giannini, pois atuava nas seções de amplificadores e de instrumentos musicais simultaneamente.

Sr. Carlos não tinha certeza se voltaria e pediu um mês para pensar. Quando foi recontratado, sua nova situação seria por contrato e que contivesse o salário escolhido por Sr. Carlos, flexibilidade nos horários de entrada e saída, multa contratual para o caso de quebra e, por fim, uma viagem para os Estados Unidos.

A princípio a viagem não foi bem aceita por Giorgio, mas quando entendeu que seria para espionagem industrial, em benefício da própria Giannini, aceitou o acordo. Giorgio, inclusive, sugeriu que Sr. Carlos tivesse apoio da Merson/Unicord¹³⁵, de Long Island, representante da Giannini no Estados Unidos da América, que inclusive produzia os amplificadores da marca Univox, que a Giannini vendia no Brasil.

¹³⁴*Tweed* refere-se genericamente ao acabamento externo dos amplificadores Fender, feito em tecido.

¹³⁵ Fusão de duas empresas norte-americanas: a Merson, importadora de equipamentos musicais como Giannini, Korg, Marshall, Tempo e Hagström; e a Unicord, que era fabricantes de aparelhos eletrônicos, entre eles os amplificadores Univox, importados e vendidos pela Giannini no Brasil.

A permissão para conhecer as empresas norte-americanas fabricantes de guitarras foi conseguida pelo Sr. Carlos com antecedência, no mês durante o qual passou decidindo se voltaria ou não para a Giannini. A questão principal era como, naquele momento, estabelecer contato com as fábricas dos Estados Unidos, uma vez que não existia contato telefônico, tampouco ele falava inglês. E além disso, a manutenção do segredo industrial nos Estados Unidos era um dos diferenciais do país. A inovação tecnológica está diretamente atrelada à proteção de propriedade intelectual, e consequentemente à propriedade industrial, legalmente registradas (SILVA, 2016, p.15). Os anos 1950 e 1960 abrigaram um período ainda inicial de desenvolvimento da guitarra elétrica nos Estados Unidos, demarcado pela criação de novos modelos e componentes que atendessem demandas nascentes da música - como efeitos¹³⁶. Devido ao moroso processo de obtenção de patentes, parte do que se pode chamar de inovação tecnológica da guitarra elétrica ficava confinada dentro dos laboratórios das fábricas, sob segredo industrial. Silva (2016) diz que a primeira patente requerida para uma guitarra elétrica foi da Rickenbacker®¹³⁷. “A fabricação comercial ((da guitarra)) ocorre a partir do ano de 1932. A patente de número 2.089.171 foi concedida pelo escritório de patentes dos EUA no ano de 1937” (SILVA, 2016, p.49).

Devido à óbvia dificuldade, Sr. Carlos me explicou, antes de contar-me sobre a sua viagem, como conseguiu autorização para acessar as fábricas nos Estados Unidos. Ele frequentava, desde os dez anos de idade, a biblioteca do consulado norte-americano no Brasil, na época localizada na Rua Líbero Badaró. Depois se fixou no Conjunto Nacional, na Avenida Paulista e, após um incêndio, se mudou para o bairro Brooklin, onde se encontra atualmente. E foi por meio

¹³⁶ Dispositivos utilizados para gerar alterações, amplificar ou equalizar o sinal sonoro de instrumentos, como saturação e modulação.

¹³⁷ Fabricante norte-americana de instrumentos musicais, fundada em 1931. É considerada por muitos autores a precursora na invenção da guitarra elétrica nos Estados Unidos.

de pessoas que conheceu na biblioteca, que Sr. Carlos descobriu como fazer uma solicitação de conversa com o Adido Cultural norte-americano no Brasil. O argumento para que a reunião fosse marcada foi um singular interesse de Sr. Carlos em escrever um livro sobre a importância da guitarra elétrica norte-americana na música popular internacional.

No dia seguinte, já foi avisado pelo consulado quando seria a reunião. Na data marcada foi realizado o encontro e Sr. Carlos explicou ao Adido a importância da sua visita aos Estados Unidos e conseguiu uma autorização do Departamento de Estado que lhe permitia conhecer as fábricas que desejasse. Bastava informar a data que estaria no país. “Era a única maneira deles não me fecharem a porta na cara” (LOPES, 2015, turno 5).

Sr. Carlos, por intermédio do Geraldo Cintra, tinha conhecido Jerry Drehler, um norte-americano, professor de inglês e português, que estava de passagem pelo país para aprender a língua portuguesa brasileira. Depois de sua estada e estudo no Brasil, seguiria para a universidade de Illinois, onde lecionaria língua portuguesa. Em uma conversa com Jerry, acertaram que o norte-americano lhe daria o apoio que precisasse nos Estados Unidos, indicando meios de locomoção, roteiros, etc.

E, em 1967, Sr. Carlos partiu para sua viagem de espionagem industrial. Era meio do verão, e da previsão de trinta dias, acabou ficando quarenta e três.

Desembarcando nos Estados Unidos, Sr. Carlos já começou a ter problemas com a língua norte-americana, a qual conhecia apenas poucas palavras. Contando com a sorte e a ousadia, procurou ouvir conversas de estranhos tentando encontrar brasileiros que pudessem ajudar com o idioma. Com ajuda, conseguiu pegar um táxi e se instalar em um hotel. Entrou em contato com Jerry que, no dia seguinte o pegou no hotel, de táxi, e seguiram para o Brooklin. O destino era um prédio de tijolos dos anos 1920 que abrigava a

fábrica da Gretsch¹³⁸. Visitaram tudo: todos os departamentos. Sr. Carlos me contou que sua “cabeça ferveu”, tal o seu fascínio por aquela empresa. Ele ficou extasiado com o que conseguiu ver, já que provavelmente nenhum outro brasileiro teve tanto acesso como ele naquela fábrica, ao menos naquele momento. O impressionou também o fato de serem, em sua maioria, pessoas de mais idade que trabalhavam na empresa.

A próxima etapa da viagem era em Kalamazoo, no estado do Michigan, para visitar a fábrica da Gibson. Para Jerry, Kalamazoo era muito longe. Ele decidiu voltar para sua casa em Groton, em Connecticut, e combinou que Sr. Carlos iria de trem até lá em alguns dias, de onde seguiriam juntos, de carro, até Kalamazoo. E, após mais confusão por causa da língua inglesa para pegar o trem, Sr. Carlos conseguiu chegar até a casa da família Drehler. O pai de Jerry era executivo da *General Dynamics*¹³⁹, empresa que criou o submarino atômico Nautilus¹⁴⁰, e sua mãe cuidava da casa. Sr. Carlos foi muito bem recebido na casa dos Drehler. Mas em dois dias partiram rumo ao Michigan, no Fusca 1962 do Jerry.

Dentre os acontecimentos da viagem, problemas com o carro foram lembrados pelo Sr. Carlos: o motor do Fusca fundiu nos primeiros três mil quilômetros. Acabaram comprando um Ford no meio do caminho, por cento e cinquenta dólares, para seguir viagem. E também fizeram uma parada para conhecer uma estação de rádio na entrada de Kalamazoo, na qual acabaram colocando no ar músicas de conjuntos brasileiros que Sr. Carlos levava em

¹³⁸ Empresa norte-americana fabricante de instrumentos musicais. Fundada em 1883, seu enfoque de produção foi guitarras, contrabaixos elétricos e baterias. Atualmente a marca pertence à Fender.

¹³⁹ Empresa norte-americana especializada em sistemas de defesa, informação e tecnologia aeroespacial. Algumas de suas criações mais conhecidas são o avião caça F-16 e o míssil Tomahawk.

¹⁴⁰ Refere-se ao USS Nautilus, primeiro submarino nuclear da Marinha norte-americana, construído de 1952 a 1954 pela *General Dynamics*, em sua sede localizada em Groton - Connecticut, nos Estados Unidos da América.

discos, no carro. Wanderléa e *Jet Blacks*¹⁴¹ em uma rádio do Michigan. E na rádio já receberam a indicação da localização da fábrica da Gibson, para onde seguiram na manhã seguinte.

Sr. Carlos foi recebido na Gibson apenas por possuir a autorização do departamento de Estado norte-americano. Conheceu todos os setores e explicou sobre como seria escrito o livro que tinha proposto ao Adido no Brasil. Conheceu os processos de fabricação da empresa, etapa por etapa, desde corte de madeiras até a montagem final. Comentou que, na Gibson daquela época, cada artesão era responsável pela construção de um instrumento do começo ao fim. Cada guitarra permanecia na mão de um único funcionário até a pintura.

No dia seguinte, seguiram para Chicago, conhecer a fábrica da Harmony¹⁴². Dessa vez preferiram o trem como transporte. A Harmony, segundo Sr. Carlos, fabricava em maior quantidade que a Gibson, a Fender e a Gretsch juntas. A empresa possuía duas fábricas (informação que Sr. Carlos não tinha na época), o que inclusive justificava sua alta produção.

A partir da Harmony, Sr. Carlos seguiu sozinho para a Califórnia, de avião. Desde então, nunca mais ouviu falar no amigo Jerry Drehler.

O planejamento que Sr. Carlos tinha feito para a Califórnia era procurar seu amigo Zezinho¹⁴³ e em sua casa ficar hospedado, em Hollywood. Mas também teve o amparo solicitado por Giorgio Coen ao representante da

¹⁴¹ Um dos primeiros conjuntos de *rock* instrumental do Brasil, dos anos 1960. Durante a Jovem Guarda, foi a banda que acompanhava o cantor Roberto Carlos, além de gravações e shows com Celly Campello, Ronnie Cord (1943 - 1986) e Sérgio Reis (1940). Até os anos 1970 teve diversas formações, sendo o único músico original Jurandi Trindade (- 2004). O conjunto retomou sua atividade a partir de 1982, encerrando definitivamente em 2004, com a morte de Trindade.

¹⁴² Empresa norte-americana fabricante de instrumentos musicais, fundada em 1892. Em seu auge de produtividade, anos 1940, 1950 e 1960, foi a maior fábrica de instrumentos musicais dos Estados Unidos. A marca foi vendida em 1975 e extinta posteriormente.

¹⁴³ Filho do músico Zé Carioca (José do Patrocínio Oliveira – 1904-1987), que foi para os Estados Unidos tocar com a Carmem Miranda e teria inspirado a criação do personagem Zé Carioca de Walt Disney.

Giannini na costa oeste, Isaac Feldmann¹⁴⁴. E foi Feldmann que o levou e o deixou na Fender, para buscá-lo depois, no final do dia. Sr. Carlos ficou surpreso com atenção que lhe prestaram na Fender, e impressionado com a fábrica em si. Foi possível ver e entender cada etapa do processo de construção, tudo bem explicado pelo profissional de cada área. Inclusive se arriscou entrando em áreas proibidas, usando a desculpa de não saber ler em inglês. Na Fender, ao contrário do constatado na Gibson, Sr. Carlos diz que o processo era separado por áreas. Alguns funcionários só faziam braços, outros só faziam corpos, e assim por diante. Também me comentou que o trabalho era feito por pessoas idade mais avançada.

Em minha dissertação reservei um capítulo para me aprofundar nos modos de produção como enfoque na construção de guitarras elétricas. Ressaltei que, apesar de um aparente anacronismo, “a mecanização e divisão de trabalho na luteria não ocorrem apenas do século XX e na produção de guitarras elétricas” (PEREIRA, 2014, p.8). Comentei que, de acordo com Bruné (2011), nos séculos XVIII e XIX existiam oficinas empregando até quinhentos funcionários, e com produção de cerca de dois instrumentos por mês por empregado (BRUNÉ, 2011). Já no século XXI, ao menos tempo, coexistem indústrias fabris, com dezenas de funcionários e produção de milhares de instrumento por mês e artesãos trabalhando em ateliês individuais e fabricando um ou dois instrumentos mensalmente (RAYNA e STRIUKOVA, 2011). Ou seja, os ambientes de produção citados: de ateliês a grandes fábricas - se atravessam e se tangenciam desde o século XVIII¹⁴⁵ (DONAHUE, 2002). As quatro fábricas visitadas por Sr. Carlos e seus modos distintos de produção evidenciam essa constatação.

¹⁴⁴ Distribuidor de violões Giannini nos Estados Unidos, na costa oeste, na Califórnia. Feldmann era brasileiro e violinista, mas no Brasil utilizava o nome artístico de Paulo Alencar.

¹⁴⁵ Até onde a bibliografia consultada alcançou.

De Los Angeles Sr. Carlos rumou para Nova Iorque, onde foi acompanhado pelo pessoal da Merson/Unicord, representantes da Giannini na costa leste. A ida a Nova Iorque seria só de passagem, antes de voltar ao Brasil, mas Sr. Carlos aproveitou seus últimos dias nos Estados Unidos para visitar a família Drehler, em Connecticut. Se encontrando com Sr. Morris (pai de Jerry), recebeu de presente uma visita à base da *General Dynamics*, para conhecer o submarino atômico criado por eles, para sua surpresa e deslumbre.

Após mais um dia, voltou de trem para Nova Iorque, e de lá para o Brasil. Foram cento e dez quilos de excesso de bagagem, praticamente todo o peso resultado de encomendas, inclusive um piano Rhodes¹⁴⁶ e um amplificador.

Por fim, Sr. Carlos considera que essa viagem lhe acrescentou um *know-how* excepcional e o colocou, juntamente com a Giannini, em um nível diferencial perante outras empresas fabricantes de guitarras.

¹⁴⁶ Piano elétrico criado Harold Rhodes nos anos 1940, nos Estados Unidos. Trata-se de um instrumento pequeno e portátil, muito utilizado no *jazz*, na música popular norte-americana e no *rock*.

Quando Sr. Carlos entrou na Giannini, a empresa já tinha produzido algumas guitarras, a princípio os modelos Ritmo, 601 e a Sonic (figura 24).

FIGURA 24 - GUITARRA GIANNINI SONIC DOS ANOS 1960



FONTE: <https://minhaguitarradecedro.blogspot.com> (2019).

A guitarra Sonic era o instrumento mais vendido naquele momento, ainda que Sr. Carlos considerasse um *design* insatisfatório: com braço muito grosso, ponte difícil de ajustar e com acabamento mal feito. Ele me disse que era uma tentativa de copiar a Fender, que não deu certo. Esses modelos só eram fabricados nas cores vermelho ou vermelho com sombreado em preto.

Sr. Carlos, quando começou a me contar sobre esses instrumentos antigos, passou a me detalhar também o que sabe sobre o contrabaixo elétrico, me dizendo que considera ser de 1957 o primeiro construído no Brasil. Foi um momento em que o país recebeu alguns *shows* como Bill Halley and his Comets. Depois veio o *Rock and Roll Fantasy of New York*, que trazia vários grupos. Entre eles, um conjunto de quatro garotos (Sr. Carlos não se lembra o nome, mas talvez fosse *The Trainniers*). Neste *show* específico, conheceu, pela primeira vez, um contrabaixo elétrico. Era um Fender *Precision Bass*¹⁴⁷ que, segundo ele,

¹⁴⁷ Primeiro modelo de contrabaixo elétrico da Fender, lançado em 1951. O termo Precision refere-se à precisão de notas que era possibilitada por trastes.

impressionou o público. A presença de artistas internacionais em *shows* no Brasil apenas reafirmaram aquela temporânea adesão à cultura jovem norte-americana. A construção de um estilo de vida tendo por base a juventude dos Estados Unidos nos anos 1950 foi inevitável, ainda mais quando considerada a influência audiovisual do cinema, em filmes como *Juventude Transviada*¹⁴⁸. Por outro lado, nos anos 1960, a invenção da Jovem Guarda passou a demonstrar uma recriação/adaptação do estilo do *rock*, fundamentando o que estruturou o *rock* brasileiro a partir daquele momento (OLIVEIRA, 2011).

Sr. Carlos que contou que, nesta época, um músico chamado Boneca¹⁴⁹ construiu um contrabaixo para ele mesmo, para tocar nos bailes, junto com a orquestra do Osmar Milani¹⁵⁰. Boneca era um multi-instrumentista que gostava de inventar instrumentos, e precisou apenas de um amplificador, que foi construído por seu amigo Rubão¹⁵¹, também músico e técnico em eletrônica. Para captar o som das cordas, Boneca utilizou quatro cápsulas magnéticas da GE, uma por corda, utilizadas originalmente em um toca-discos. Folheou o instrumento inteiro com celuloide cinza prateado e era com ele que tocava profissionalmente. Sr. Carlos conheceu o Boneca quando foi funcionário da Odeon, já que o músico gravou muitas vezes neste estúdio. Inclusive foi inusitado o uso daquele contrabaixo elétrico na gravação, pois existia um preconceito pelos baixistas tradicionais, que só aceitavam o “baixo de pau”¹⁵². Sr. Carlos salienta que o Boneca também fez sua própria guitarra e com ela chegou a gravar e fazer *shows*.

¹⁴⁸ Filme norte-americano de nome original em inglês *Rebel without a cause*, que trazia uma estética de juventude e rebeldia nos Estados Unidos. Direção: Nicholas Ray. Estados Unidos, 1955. 111 min.

¹⁴⁹ Nome artístico usado por Luiz de Andrade, multi-instrumentista paulista dos anos 1950 e 1960.

¹⁵⁰ Osmar Milani (1920-2003) foi um trombonista, maestro e compositor, filho do também maestro João Milani. Fundou sua Orquestra Osmar Milani em 1950, especialmente para tocar em bailes e eventos.

¹⁵¹ Não encontrei referências biográficas sobre essa pessoa em nenhuma das fontes consultadas.

¹⁵² Nome popular utilizado para nomear o contrabaixo acústico vertical, de orquestra.

O preconceito com o contrabaixo elétrico por parte dos baixistas também fez parte da realidade dos Estados Unidos (BACON e MOORHOUSE, 1995). No lançamento comercial do Fender *Precision Bass*, o fato do instrumento ser equipado com trastes era um dos motivos de hostilidade, pois a precisão permitida pelos trastes possibilitava que qualquer guitarrista conseguisse tocar o contrabaixo (BACON e MOORHOUSE, 1995). Além do mais, o tamanho menor e de aspecto similar à guitarra e a empunhadura horizontal ocasionava confusão da audiência, que não identificava quem era o baixista no palco – equívoco que não era aceito pelos músicos dos enormes baixos verticais (BACON e MOORHOUSE, 1995).

FIGURA 25 - BONECA E O BAIXO CONSTRUÍDO POR ELE NOS ANOS 1960



FONTE: <http://opontodosmusicos.blogspot.com.br> (2017).

Posteriormente a Del Vecchio lançou seu primeiro contrabaixo elétrico. Era um instrumento rudimentar, na visão do Sr. Carlos, sem trastes, que gerava confusão para os músicos, que acabavam por marcar a escala para saber as posições das notas. Sr. Carlos considera ter sido da Del Vecchio o baixo brasileiro mais antigo produzido em fábrica, com o corpo em um formato aproximado de uma guitarra Les Paul, da Gibson. Em 1963, quando entrou na Giannini, a empresa fazia o baixo Sonic, que também eram “rudimentar”, mas era a opção de contrabaixo mais comum na época e utilizada por muitos músicos. Ao contrário da Del Vecchio, a Gianinni produzia seus baixos com trastes, ainda que aceitasse encomenda sem trastes. O baixo Sonic era equipado com um captador semelhante ao usado no *Precision Bass* da Fender de 1951: basicamente um captador de *Stratocaster*¹⁵³ com quatro polos e alto ganho. Inclusive, quando os *Clevers*¹⁵⁴ foram para a Europa acompanhar a Rita Pavone¹⁵⁵, eles utilizavam um baixo Sonic, juntamente com duas guitarras Supersonics, entregues antes do lançamento oficial e que foram feitas exclusivamente para o conjunto.

¹⁵³ Modelo de guitarra Fender lançado em 1954. Suas características principais foram inovações técnicas como corpo ergonômico, três captadores e ponte com alavanca.

¹⁵⁴ Conjunto brasileiro de *rock* dos anos 1960. Em 1964, se tornou, por uma turnê internacional, a banda da cantora Rita Pavone. Posteriormente passou a se chamar Os Incríveis.

¹⁵⁵ Rita Pavone (1945 -) é uma cantora e atriz italiana. Durante os anos 1960 teve a banda brasileira *The Clevers* como conjunto de apoio para acompanhá-la em turnês pela Europa e América Latina.

FIGURA 26 - CONTRABAIXO GIANNINI SONIC, ANOS 1960



FONTE: Roberto Fontanezi (2017).

FIGURA 27 - CONTRABAIXO DEL VECCHIO, ANOS 1960



FONTE: <http://hisonic.blogspot.com.br> (2017).

A ausência de trastes nos contrabaixos elétricos foi comum em alguns instrumentos na tentativa de mantê-los o mais semelhante ao baixo vertical de orquestra. Alguns fabricantes, notadamente a Gibson em seu primeiro modelo EB-1, tentaram preservar um visual análogo ao “baixo de pau”, inclusive utilizando um espigão¹⁵⁶, possibilitando ao músico que executasse o instrumento verticalmente (BACON e MOORHOUSE, 1995).

¹⁵⁶ Haste metálica utilizada para apoiar violoncelos e contrabaixos no chão durante a execução.

A Supersonic foi a primeira criação de Sr. Carlos em guitarras elétricas. Antes mesmo de entrar na Giannini, ainda no começo do ano de 1963, ele utilizou um retroprojektor para projetar a imagem de uma Fender *Jazzmaster* na parede e, a partir dela, alterar suas linhas e criar seu desenho próprio, que viria a ser o modelo mais celebrado¹⁵⁷ da Giannini. O desenho, feito em uma cartolina, foi recortado, e alterado até chegar ao modelo final. Depois, já na Giannini, foi entregue a um modelista da empresa, que construiu o protótipo, que basicamente tem o corpo de uma Fender *Jazzmaster*, mas com tamanho reduzido. O escudo¹⁵⁸ também veio de uma inspiração híbrida da *Stratocaster* com a *Jazzmaster*. A chave de seleção de captadores que a Fender usava não era encontrada no Brasil, por isso foram utilizadas três chaves individuais. A ponte com alavanca, assim com as canoas¹⁵⁹ do *jack*¹⁶⁰ eram feitas idênticas às importadas, em uma estamparia local.

O músico Betinho tinha uma Fender *Stratocaster* 1956 que foi doada para a Giannini quando ele se mudou para os Estados Unidos. Essa guitarra foi desmontada e suas peças serviram como referência para reprodução. As cópias eram perfeitas, somente os pequenos parafusos da regulagem da altura dos carrinhos que tiveram que ser substituídos por parafusos de fenda, pois não se encontrava parafusos *allen* tão pequenos¹⁶¹ no Brasil. Os captadores eram feitos pelo Vitorio Quintilio. A Supersonic, quando de seu lançamento em 1965¹⁶²,

¹⁵⁷ Essa consideração advém do meu conhecimento prático com restaurador e colecionador de instrumentos brasileiros antigos, do qual posso confirmar a grande demanda pelas guitarras Giannini Supersonic, especialmente as produzidas nos anos 1960 e 1970.

¹⁵⁸ Acessório localizado na parte frontal de alguns modelos guitarras e contrabaixos elétricos que tem por função proteger o instrumento, bem como são utilizados para esconder cavidades, sustentar captadores e controles, além de influenciar no aspecto visual.

¹⁵⁹ Refere-se ao suporte metálico que suporta o *jack*, de formato semelhante a uma canoa. É o sistema utilizado nas Fender *Stratocaster*.

¹⁶⁰ Trata-se do dispositivo acoplado à guitarra pelo qual o instrumento, através do cabo, é conectado ao amplificador.

¹⁶¹ Aproximadamente 3 x 9 mm.

¹⁶² Somente duas unidades foram construídas em 1964 para o conjunto *The Clevers* utilizar em turnê acompanhando a cantora Rita Pavone.

utilizava captadores com imã em barra e a ponte copiada do tremolo da Fender *Stratocaster*, e até 1967 se manteve igual. Depois tiveram os captadores substituídos pelos fabricados pela própria Giannini, com polos redondos de alnico¹⁶³. Quando a ponte foi substituída por uma no estilo da Fender *Jazzmaster*, Sr. Carlos já não estava mais na empresa.

FIGURA 28 - GUITARRA SUPERSONIC ANOS 1960, COM PONTE NO PADRÃO FENDER *STRATOCASTER*



FONTE: Mauro Secco (2017).

FIGURA 29 - GUITARRA SUPERSONIC ANOS 1970, COM PONTE NO PADRÃO DA FENDER *JAZZMASTER*



FONTE: Mauro Secco (2017).

¹⁶³ Liga metálica composta de ferro, alumínio, níquel, cobalto e cobre para a produção de um tipo de imã.

A primeira Supersonic (figura 29), além do escudo no corpo, tinha um escudo na mão, que foi descontinuado. O braço passou a ter acabamento natural, somente recebendo verniz, porque antes era pintado da mesma cor do corpo (corpo e mão iguais). O material do escudo era Fórmica¹⁶⁴®, que depois foi substituída por acrílico. Em alguns casos eram revestidos de celuloide, mas que acabava encolhendo e quebrando nos buracos dos parafusos. Sr. Carlos lembra da grande dificuldade em se encontrar cola para esses materiais.

A ligação de dois captadores da Supersonic gerava um efeito de *humbucking*¹⁶⁵, mas era como um *humbucker* fora de fase¹⁶⁶. Sr. Carlos associa a isso o típico som metalizado da Supersonic. Esse efeito era alcançado somente pela utilização de três chaves individuais. Ele me disse ter sido o pioneiro desse sistema no Brasil.

Sr. Carlos conhecia centenas de modelos de guitarras. Com a ajuda de seu amigo Geraldo Cintra, o professor de inglês, escreveu uma carta, que foi copiada várias vezes e enviada a todas as fábricas de guitarras elétricas que ele conhecia, inclusive fabricantes do Japão, Itália, Holanda, França, além dos norte-americanos e ingleses. A carta fazia um pedido de envio de catálogos, dos quais muitos foram atendidos. Sr. Carlos construiu para si um repertório vasto sobre guitarras elétricas.

Ele gostava de desenhar guitarras e sua entrada na Giannini lhe possibilitou criar outros instrumentos, além da Supersonic e os amplificadores. Entre eles, criou as linhas Apollo, Gemini e Diamond, sempre com modelos para baixo e guitarra (Gemini e Apollo foram assim nomeadas em homenagem à

¹⁶⁴ Formica® é uma marca registrada que passou a designar um produto genérico, um laminado decorativo de alta pressão à base de resina melamínica. Fonte: <http://www.formica.com.br/>.

¹⁶⁵ *Humbucking* refere-se ao método de diminuir, em captadores magnéticos, interferências externas, provenientes de ondas de rádios ou variações na rede elétrica, que geram ruídos indesejáveis no instrumento. Basicamente consiste na confecção do dispositivo com duas bobinas, enroladas em sentido contrário, e ímãs invertidos.

¹⁶⁶ Consiste em inverter as fases do circuito. Como resultado, tem-se um timbre que tende ao agudo e à perda de potência.

popular corrida espacial da época). E ainda tentou melhorar o *design* do contrabaixo Sonic, que continuou sendo vendido mesmo após outros lançamentos. Existiu também o modelo *Diamond Mirage*, no qual Sr. Carlos atuou principalmente na produção, pois exigia uma fôrma mais complexa que o padrão usado na Giannini. Esse modelo era copiado da marca norte-americana Rickenbacker, mas foi rapidamente descontinuado.

FIGURA 30 - GUITARRAS GIANNINI *DIAMOND* (ESQUERDA) E *APOLLO*



FONTE: www.giannini.com.br (2018) e Mauro Secco (2018).

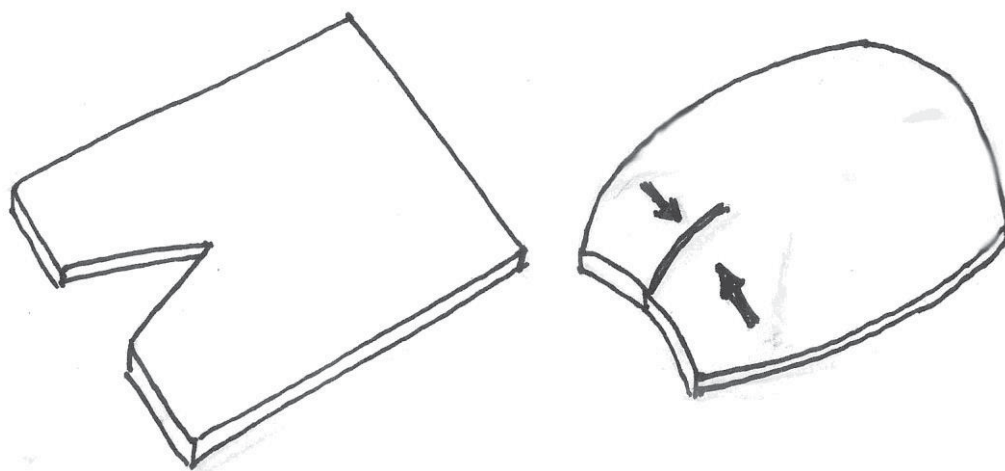
Sr. Carlos deixou claro que os *designs* desenvolvidos por ele não tinham público específico. Eram destinados para todos os interessados: quem quisesse comprar. Nem mesmo a Giannini tinha pretensões sobre grupo-alvo para cada modelo. Entretanto, durante a criação de uma guitarra, Sr. Carlos ponderou ser possível definir para quem ela vai servir. Considera que guitarra de *jazz* é diferente da guitarra de *country*, que é diferente da guitarra de *rock*, e assim por diante. E a decisão fundamental nessa definição é o captador, pois é ele responsável pelo timbre final do instrumento.

Sobre a série Apollo, que era composta de guitarra e baixo elétrico com corpos acústicos ocos, Sr. Carlos destacou sua ideia para construção levemente curvada do tampo. O processo de produção era similar à ES-335, da Gibson, onde o tampo moldado em compensado prensado. Pela necessidade de inventar um método para conformar a madeira como um ligeiro abaulamento, Sr. Carlos utilizou uma cartolina recortada para fazer testes e, durante algum tempo, pensou formas de abaular a madeira. A solução foi produzir um corte em “V” no encaixe onde o corpo receberia o braço. Assim, todo o tampo era forçado na busca de fechar o “V”, criando uma pequena ondulação na parte central do instrumento, sem que a madeira enrugasse ou encarquilhasse, criando uma curvatura semelhante aos importados (figura 31). O modelo Apollo utilizava captadores de aparência semelhante aos da Fender *Jazzmaster*. A chave de três posições utilizada era feita pela KAP¹⁶⁷, copiadas da Gibson, que apesar de funcionar bem, era estruturalmente diferente. Mas a KAP não produzia os *knobs*¹⁶⁸ dessas chaves, que tinham que ser torneados em osso pela própria Giannini. A Apollo deixou de ser fabricada por volta de 1969.

¹⁶⁷ Empresa brasileira, fundada em 1954, fabricante de componentes elétricos como interruptores e chaves de comutação.

¹⁶⁸ Botão de acabamento para controles, chaves ou manípulos, normalmente confeccionado em plástico.

FIGURA 31 - SIMULAÇÃO APROXIMADA DO PROCESSO CRIADO PELO SR. CARLOS PARA CONFORMAR O TAMPO DOS INSTRUMENTOS APOLLO



FONTE: o Autor (2018).

A construção da linha *Diamond* já foi desenvolvida em outro processo. O tampo e fundo, abaulados, eram moldados em uma prensa construída especificamente para essa etapa. Sr. Carlos desenhou e desenvolveu os protótipos da linha *Diamond*, concebida entre 1968 e 1969, mas os instrumentos só foram lançados depois de sua saída da empresa, no começo dos anos 1970. A captação utilizada no lançamento (*humbucker*), inclusive, foi diferente da captação projetada por Sr. Carlos.

A guitarra Gemini era basicamente uma cópia da Fender *Jazzmaster* de três captadores, os mesmos captadores utilizados na linha Apollo.

Sr. Carlos organizou os processos na Giannini e sistematizou as sequências produtivas, desenvolvendo listas de procedimentos e de partes para cada instrumento, elencando quantas unidades de cada peça/parte eram utilizadas em cada modelo específico. Ele me contou que, antes de se tornar funcionário na empresa, a Giannini não tinha sequer documentado quem foram os projetistas dos modelos 601, Ritmo e os próprios baixos e guitarras Sonic. A

esse respeito, Sr. Carlos me lamentou a Giannini não se preocupar em preservar sua própria história.

Na sessão de instrumentos, Sr. Carlos não se lembra exatamente quantos funcionários trabalhavam na construção, mas junto a ele havia um modelista, que produzia os protótipos, e o pessoal que construía e montava os instrumentos. O Sr. Carlos me descreveu o ambiente como uma marcenaria grande, mas com pouco maquinário e muito trabalho manual: “braços arredondados na enxó¹⁶⁹, um braço nunca saía igual ao outro” (LOPES, 2015, turno 285). A compra da primeira tupia veio a pedido do modelista. Sr. Carlos me disse que considerava que seu modelista era talentoso, pois conseguia reproduzir suas ideias com exatidão e precisão. A confecção dos modelos nunca foi o problema para Giannini, as maiores dificuldades se concentravam na linha de produção, essencialmente quando se tratava de padrão e repetibilidade.

Segundo Sr. Carlos, os espaços de construção não eram agradáveis. Comentou-me que era muito escuro e mal iluminado. A Giannini era estabelecida em um imóvel de dois andares e, atrás, haviam barracões, onde funcionava a fábrica propriamente dita. No ambiente havia muita poeira, que além da sujeira, grudava nas lâmpadas e deixava o local mais escuro. Por outro lado, o espaço onde se montava amplificadores era enorme e limpo, pois se tratava de um laboratório de eletrônica, com cerca de vinte e cinco moças montando as placas.

¹⁶⁹ Ferramenta de carpintaria que consiste em um cabo de madeira curto e uma lâmina metálica perpendicular. Se assemelha a uma pequena enxada. A referência foi usada como analogia a um trabalho feito sem precisão e sem padrão.

FIGURA 32 - LABORATÓRIO DE TESTES DA GIANNINI, NOS ANOS 1960



FONTE: Carlos Alberto Lopes (2014.)
LEGENDA: Sr. Carlos em pé, ao centro.

Sr. Carlos tentou implantar na Giannini um eixo com várias serras para cortar os canais dos trastes, máquina vista nos Estados Unidos durante sua viagem e que se tornou comum no Brasil posteriormente. Mas não conseguiu, e me disse que considera a “cultura de fazer tudo na mão” imperava na época. A Giannini também tinha encomendado uma máquina de enrolar bobinas de captadores para conseguir acompanhar a produção que o mercado exigia, mas não foi uma boa compra: desenvolvida para enrolar seis bobinas ao mesmo tempo, somente uma ou duas eram concluídas satisfatoriamente.

Apesar do trabalho manual ser, naquela época, uma das características da Giannini, a empresa acompanhou o desenvolvimento industrial que o país presenciava no período. Quando Sr. Carlos entrou na Giannini, em 1963, a produção de instrumentos elétricos era de cerca de cinquenta por mês, entre os três modelos que possuíam. Por volta de 1967, a produção da Giannini chegou a cerca de trezentos instrumentos por mês, entre baixos e guitarras. De acordo

com o Sr. Carlos, era a maior fábrica do Brasil. Além disso, a Giannini também fabricava muitos modelos de violões, violas, violinos e amplificadores. Seu desenvolvimento acompanhou os anos de prosperidade industrial proposto por Juscelino Kubitschek em seu programa de metas. O programa de metas para o período de 1955 a 1961 abarcava trinta e um objetivos de crescimento econômico, entre eles o enfoque no setor energético, de transporte e indústria de base (FAUSTO, 2002). Como citei, desde a política de mercado do governo Dutra (1946-1951), a importação de bens de produção, como equipamentos, máquinas e combustíveis, estimulava o setor industrial brasileiro, ao mesmo tempo que a restrição à compra de bens de consumo importados fomentava a produção interna. Esse quadro se prolongou até o governo de João Goulart (1961-1964) e durante a ditadura militar (FAUSTO, 2002).

Sr. Carlos me comentou que, em 1969, ele já não aguentava mais estar na Giannini e incomodava-se com erros endêmicos em muitas etapas. Mas a multa contratual com a Giannini era de cem mil cruzeiros, um valor bem alto para a época. Como referência, Sr. Carlos lembrou de ter pago em sua casa sessenta e oito mil cruzeiros. Giorgio Coen, percebendo seu desânimo, o convidou para uma reunião informal, quando rasgou o contrato e o liberou da multa. Nesta época, a Giannini estava chegando a cerca de oitocentos instrumentos elétricos mensalmente (considerando apenas baixos e guitarras).

Foram os anos de ouro da guitarra elétrica, a pedra fundamental da guitarra no Brasil. Sr. Carlos me afirmou sua participação neste movimento, que resultaria na Jovem Guarda. Como radialista, tocava programas inteiros com conjuntos estrangeiros, levando até sua audiência o interesse pela música internacional e o *rock n'roll*. A consolidação do *rock* no Brasil teve uma influência direta do rádio (GUIMARÃES, 2013). “O rádio fez com que este ((o *rock*)) fosse inserido diariamente na casa de muitas pessoas, fazendo valer a liberdade de expressão e carregando consigo a rebeldia juvenil e outras temáticas pouco

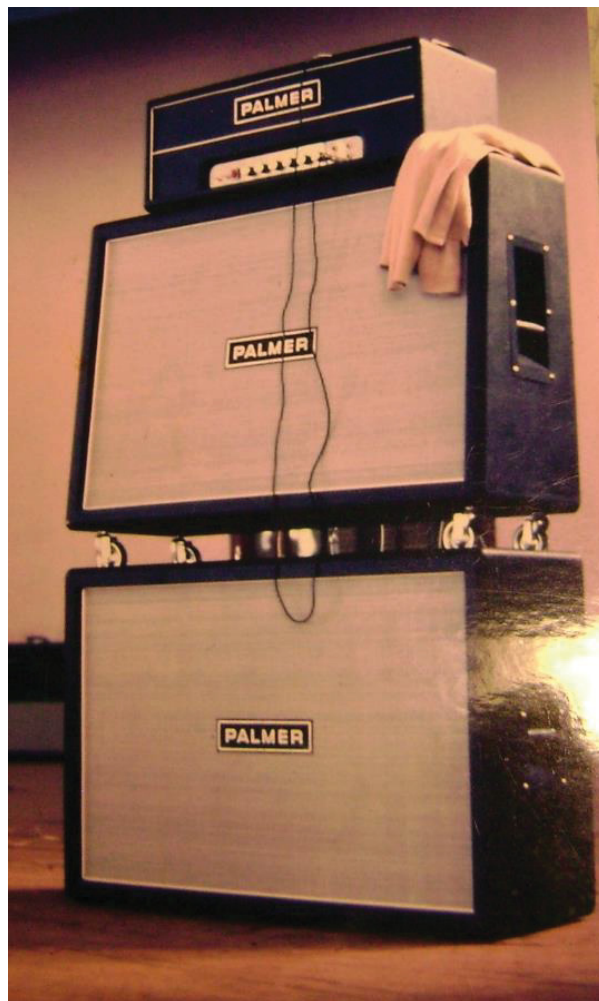
comuns no cotidiano dessas pessoas” (GUIMARÃES, 2013 p.35). O meio radiofônico ajudou, nos anos 1950 e 1960, a evidenciar a construção social da juventude (PINTO, 2015). Inclusive a mesma ambientação das apresentações musicais da Rádio Nacional foi mantida na Jovem Guarda, em *shows* com apresentadores se esforçando para serem ouvidos mediante uma plateia barulhenta, que se espremia em pequenos auditórios (PINTO, 2015).

O rádio só perdeu seu *status* de principal mídia divulgadora do *rock* no Brasil com o advento e posterior fortalecimento da televisão (OLIVEIRA, 2011).

A cadeia produtiva da música possui etapas distintas, da pré-produção ao consumo (passando por produção, distribuição e comercialização) (TROTТА, 2006). A pré-produção caracteriza-se, entre outros elementos, pela fabricação de equipamentos. Apesar de Trotta (2006) referir-se diretamente à indústria fonográfica, extrapolo sua conceituação para produção de instrumentos musicais e equipamentos de áudio, sem os quais a música não se concretizava nos 1950 e 1960. Dessa forma, Sr. Carlos mais uma vez esteve presente na consolidação do *rock* no Brasil, como ativo participante da movimentação pioneira da construção de guitarras, contrabaixos e amplificadores que marcaram presença nos palcos da Jovem Guarda (PINTO, 2015).

Saindo da Giannini, depois de seis anos dedicados à empresa, ele resolveu que criaria a Palmer, sua própria empresa especializada em amplificadores. Durante o processo de formalização de seu empreendimento, um amigo lhe pediu que fosse até a Inglaterra comprar dois amplificadores. Como Sr. Carlos já tinha passaporte e já falava inglês, aceitou a proposta.

FIGURA 33 - AMPLIFICADOR PALMER, CONSTRUÍDO POR SR. CARLOS, EM 1970



FONTE: Carlos Alberto Lopes (2014).

Foi primeiro para Londres, onde comprou os dois amplificadores Marshall¹⁷⁰ Major 200¹⁷¹, um para baixo e um para guitarra, e uma guitarra da marca Burns¹⁷², modelo utilizado por Hank Marvin, líder e guitarrista da banda *The Shadows*¹⁷³. Da Inglaterra rumou para Nova Iorque, para comprar uma bateria, pratos e uma guitarra Gibson ES-335. Na volta ao Brasil, Sr. Carlos pediu emprestado ao comprador os dois Marshall por duas semanas, para que

¹⁷⁰ Empresa britânica fabricante de amplificadores, fundada em 1962,

¹⁷¹ Modelo de amplificador da empresa Marshall de 200 watts, lançado em 1967.

¹⁷² Fabricante inglês de guitarras e contrabaixos elétricos, fundada em 1959.

¹⁷³ Banda de *rock* instrumental britânica, fundada em 1958. É considerada a banda mais influentes da Inglaterra antes dos Beatles.

pudesse avaliá-los e construir cópias. Sr. Carlos relembra que a medição da potência das saídas foi feita por uma empresa chamada Wilkinson¹⁷⁴. Meses depois, quando as cópias ficaram prontas, Sr. Carlos as mostrou para conjunto *Sunday*¹⁷⁵ que tinham encomendado os Marshall da Inglaterra. Os dois músicos gostaram do trabalho do Sr. Carlos e ficaram com os amplificadores. E ainda venderam os dois Marshall originais para um conjunto chamado *Memphis*¹⁷⁶. Assim, os músicos do *Sunday* foram os primeiros clientes da Palmer, em 1970, que demarcou a fundação da empresa.

Em 1971, Sr. Carlos viajou em turnê pela Europa e África com Roberto Carlos. Roberto tinha encomendado dois amplificadores, um de contrabaixo e um de guitarra, para seus músicos. Sr. Carlos aproveitou a oportunidade de divulgação e levou esses dois amplificadores, um de cem e um duzentos watts, para essa viagem. Sr. Carlos me disse que as pessoas ficavam impressionadas com a qualidade sonora de seus equipamentos.

Na Palmer, Sr. Carlos contou-me ter sido pioneiro na fabricação de PAs¹⁷⁷ valvulados. Entre seus clientes estavam os membros do conjunto os Pholhas¹⁷⁸, grupo que inclusive teve seu equipamento operado por Sr. Carlos em muito *shows*, até que aprendessem seu funcionamento. Eram quatro amplificadores de duzentos watts e oito colunas, duas para cada amplificador. A banda utilizava

¹⁷⁴ As fontes consultadas não contêm informações sobre essa empresa.

¹⁷⁵ Conjunto paulistano de *rock* formato nos anos 1970, que tinha como um de suas principais características executar apenas músicas em inglês, normalmente composições estrangeiras. Entre suas diversas formações, contou com músicos como o casal Hélio Eduardo Costa Manso (ex *The Mustangs*) e Vivian Costa Manso (que depois integraria a banda *Harmony Cats*). Chegaram a lançar um álbum pelo selo YOUNG em 1971. O conjunto ainda está em atividade fazendo *shows* de *rock* dos anos 1960 e 1970.

¹⁷⁶ Banda de *rock* paulistana, que estreou em 1968, no Clube Militar da Capital Paulista. Sua formação era de remanescentes de outro conjunto chamado Colt 45.

¹⁷⁷ Sigla derivada o termo em inglês *Public Address*, e denomina o equipamento de amplificação que direciona o áudio do palco para a plateia.

¹⁷⁸ Banda de *rock* brasileira, da cidade de São Paulo, formada em 1969, tocando covers de músicas inglesas e norte-americanas.

também amplificadores Palmer para contrabaixo e guitarras. Foram o segundo cliente da Palmer.

Segundo Sr. Carlos, os amplificadores Palmer eram caros. Em 1970, um amplificador Palmer custava o equivalente a um Fusca com dois anos de uso. Em torno de cinco mil cruzeiros.

Por desavenças e suspeitas de estar sendo roubado, ele saiu da sociedade da Palmer em 1973. A empresa continuou por alguns anos, inclusive passando a fabricar alguns instrumentos musicais.

Sr. Carlos guarda boas lembranças de sua época como funcionário da Giannini e proprietário da Palmer, principalmente das amizades que construiu em seu longo caminho. Issao, o jovem estudante de eletrônica da Giannini é seu amigo ainda hoje.

Atualmente Sr. Carlos se mantém ativo na construção de amplificadores com sua marca Valve Tech (figura 34), que já existe há doze anos. No começo se dedicou intensivamente à produção de *Hi-Fi*¹⁷⁹, mas depois passou a construir também amplificadores para instrumentos e PA. Também é especializado na fabricação e restauração de captadores magnéticos, bem como fornece assessoria para empresas da área. Ministra palestras sobre sua história, que se confunde com a história da música, das guitarras e dos amplificadores no Brasil.

¹⁷⁹ De forma genérica refere-se a equipamentos de áudio capazes de reproduzir com máximo de fidelidade sons reais, com pouco ruído e mínima distorção. A sigla deriva de *High Fidelity* – alta fidelidade em inglês.

FIGURA 34 - ATUAL MARCA DE AMPLIFICADORES DE SR. CARLOS



FONTE: o Autor (2014).

4 JOSÉ GUILHERME: DE FERROVIÁRIO A CONSTRUTOR DE INSTRUMENTOS MUSICAIS

Conseguir contato com Sr. José foi uma tarefa simples e rápida. A JOG, sua empresa, está na internet e em reportagens de canais de televisão, jornais, etc. Alguns telefonemas e foi possível conversar direto com Flávio (1962 -), um de seus filhos, e que intermediou nosso encontro.

Rio Claro está no interior de São Paulo, cerca de 190 km da capital. O tamanho da loja JOG impressiona, para atender uma cidade com cerca de 200 mil habitantes (IBGE, 2010). Como exemplo, é muito maior que as lojas curitibanas, proporcionalmente. Mas, sendo referência em toda a região, e considerada uma das maiores do interior paulista, seu tamanho se justifica. Trabalham com cerca de dez mil instrumentos musicais, das mais variadas marcas de violões, contrabaixos, guitarras, baterias, pianos, iluminação e áudio profissional e acessórios.

No dia marcado, fui até Rio Claro encontrar Sr. José, que me recebeu em sua loja, acompanhado de outro filho, o mais velho Luiz Fernando (1958 -). Luiz Fernando trabalha com o pai há muitos, então se colocou como um guia para ajudar Sr. José com suas lembranças. Além disso, sua presença deixa o pai mais à vontade para receber um desconhecido.

FIGURA 35 - LOJA JOG EM RIO CLARO - SP



FONTE: Luiz Fernando Guilherme (2017).

Juntamente com seus outros irmãos¹⁸⁰, Luiz Fernando administra a loja e a fábrica JOG, que funcionam no mesmo local, em espaços separados. Após as apresentações e minhas desculpas (meu ônibus atrasou cerca de vinte minutos), nos recolhemos a uma sala de reunião envidraçada, que permite ver a loja toda, e iniciamos nossa conversa.

¹⁸⁰ Além de Flávio, o outro irmão é o Rui Guilherme (1952 -) .

FIGURA 36 - FACHADA DA LOJA JOG, EM RIO CLARO – SP



FONTE: Luiz Fernando Guilherme (2017).

Aos poucos Sr. José passou a me contar de sua vida, mesmo inicialmente não entendendo meu interesse no assunto. Em diversos momentos assumiu não lembrar dos fatos, das formas, e principalmente de métodos de construção.

A espontaneidade da memória é uma excepcionalidade (HALBWACHS, 2006). Na maioria das vezes, “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado” (BOSI, 2006, p. 55). O presente reconstrói as lembranças, submetendo-as a reinterpretações constantes e atualizadas. Assim, considero que o esquecimento também se configura pela releitura do passado, partindo de uma estratégia, por vezes não consciente, que seleciona lembranças (PORTELLI, 2006).

FIGURA 37 - SR. JOSÉ GUILHERME, NA LOJA JOG



FONTE: o Autor (2016).

Durante as entrevistas, Sr. José deixou claro que é um entusiasta da música no violão, sendo possuidor de um instrumento de um celebrado *luthier* residente no Brasil, o japonês Shigemitsu Sugiyama¹⁸¹. Ele também gosta de enfatizar a habilidade que teve em reunir excelentes ex-alunos do curso de ferroviário da Companhia Paulista de Estradas de Ferro e no quanto a guitarra elétrica lhe trouxe sucesso financeiro.

Sr. José, de sobrenome Guilherme, é natural de Rio Claro - SP, nascido em março de 1922. É um senhor calmo, centrado e concentrado, mas inicialmente desconfiado e introvertido. De seus quase 97 anos, seu jeito quieto é respeitado por todos na loja e na cidade, afinal Sr. José é responsável pela construção de uma importante indústria de instrumentos musicais na região. Filho de pai marceneiro e mãe dona de casa, ele teve uma infância que pode ser considerada típica do interior. Me contou que a vida de criança era só brincar e,

¹⁸¹ Shigemitsu Sugiyama (1944 -) é um imigrante japonês construtor de violões. No Brasil desde 1973, trabalhou por um ano na Giannini (1974) e montou seu próprio ateliê. Desde então constrói instrumentos para renomados músicos brasileiros como João Bosco, Toquinho e Chico Buarque.

sendo de uma família de trabalhadores, o “brincar” era na rua, com os irmãos e os amigos. A partir dos oito anos, passavam a frequentar a escola no período da manhã, e durante as tardes continuavam a brincar.

A praça da igreja era o ponto de encontro da garotada – futebol era a preferência. Suas lembranças trazem uma praça vazia de objetos e edificações, mas cheia de pessoas. Me comentou que nem árvores existiam na praça nessa época; a praça só tinha uma figueira e a igreja. Era ali, em frente sua casa, que as tardes eram aproveitadas. Também jogavam bolinha de gude, mas ainda assim não era concorrência para o futebol. O futebol só era interrompido por esporádicas sessões de cinema, lembradas com saudade pelo Sr. José.

FIGURA 38 - PRAÇA DA IGREJA SÃO BENEDITO E A CENTENÁRIA FIGUEIRA, EM RIO CLARO NOS ANOS 1940



FONTE: Arquivo Público de Rio Claro (2017).

Inclusive foi nas artes de cartazes de cinema que Sr. José se iniciou em um trabalho artístico no qual se identificava: desenhar atores e atrizes estampados na publicidade do teatro. “Eu tinha uma queda por desenho” (GUILHERME, 2015, turno 47). Aliás, os filmes cinematográficos tiveram muita

responsabilidade no início da vida laboral de muitas crianças da cidade. Em busca de dinheiro para o cinema, muito prestavam pequenos serviços à comunidade. Um de seus irmãos entregava jornais apenas pelo dinheiro das entradas no cinema.

Seu pai marceneiro, Sr. Benedito Guilherme (1896 – 1972), formado pelo Curso de Ferroviário da Companhia Paulista de Estradas de Ferro, era habilidoso e por isso responsável por todos os móveis da casa – armários, mesas, cadeiras. Tinha sua bancada e ferramentas em casa, e desses objetos a curiosidade dos filhos aflorava. Seu pai ensinou com muito gosto os detalhes da marcenaria fina¹⁸² aos filhos. Essa convivência e esses ensinamentos despertaram em Sr. José interesse também pelo trabalho em madeira.

Fundada em 1868, a Companhia Paulista de Estradas de Ferro (CPEF) foi a terceira¹⁸³ companhia ferroviária do Brasil, e a primeira a dispor apenas de capital nacional (INOUE, 2015). A São Paulo *Railway* era a ferrovia que ligava Jundiaí a Santos, para escoamento, via porto, da produção agrícola paulista, notadamente o café. A Companhia Paulista já foi criada vinculada à cultura cafeeira, pois o empreendimento coube a fazendeiros produtores de café (GARCIA, 1992). O café teve um lugar destacado na economia brasileira desde o século XIX, pois já em 1830 era o produto de maior exportação do Brasil, garantindo divisas que sustentaram o país até o começo do século XX, originando-se basicamente do Rio de Janeiro, Vale do Paraíba (sul fluminense e norte de São Paulo) e oeste paulista (LUCA, 2001).

¹⁸² Refere-se à construção e manutenção de móveis e objetos únicos, ou réplica de peças históricas. O contrário da fábrica de móveis, de produção seriada.

¹⁸³ A primeira foi fundada em 1854, no Rio de Janeiro. A segunda foi a São Paulo *Railway*, inaugurada em 1867, conectando as cidades de Santos e Jundiaí.

FIGURA 39 - ESTAÇÃO FERROVIÁRIA DE RIO CLARO – SP, EM 1918



FONTE: Filemon Peres (2017).

A nova ferrovia era a solução para os graves problemas de escoamento da produção cafeeira, especialmente em direção ao porto. O primeiro segmento construído ligava Rio Claro até Jundiaí (onde começava a ferrovia São Paulo *Railways*), que depois seguia para Santos. Vale citar que, antes da Companhia Paulista, o transporte era feito em tropas de burros. A expansão da ferrovia adentrando o Estado em direção a oeste foi contínua e, juntamente com outras companhias particulares, a linha férrea paulista se capilarizou, constituindo uma rede de transporte de carga e passageiros e, ao mesmo tempo, promovendo o desenvolvimento urbano e industrial nas cidades alcançadas. Além disso, a chegada da mão-de-obra às fazendas de café foi facilitada com a ferrovia. A partir de 1882, imigrantes tinham passagem gratuita para deslocamento rumo ao interior do Estado, pois tratava-se de mão-de-obra potencial (GARCIA, 1992).

FIGURA 40 - FUNCIONÁRIOS DA COMPANHIA PAULISTA DE ESTRADAS DE FERRO, NA DÉCADA DE 1920



FONTE: Arquivo Público de Rio Claro (2017).

Os anos 1940 são considerados como o início da decadência das políticas ferroviárias. Empresas endividadas foram absorvidas pelo Estado (Federal), que criou a Rede Ferroviária Federal S/A (RFFSA). Entre 1956 e 1961, o governo de Juscelino Kubitschek acentuou a prioridade do transporte rodoviário, seguindo seu programa de metas, que entre outros setores, expandiu significativamente a indústria automobilística no país (INOUE, 2015).

Após quase um século de existência (1868-1961), a Companhia Paulista de Estradas de Ferro, que ainda estava resistindo à crise do setor, e foi encampada pelo Estado de São Paulo, e posteriormente, agregada à FEPASA¹⁸⁴ (Ferrovia Paulista S/A), empresa estatal criada para administrar cinco companhias ferroviárias (INOUE, 2015).

¹⁸⁴ Após ser incorporada à RFFSA em 1998, que por sua vez foi extinta em 2007. As ferrovias ainda são utilizadas para transporte apenas de carga, de forma concessionada à iniciativa privada.

Sr. José me contou que, aos catorze anos, os rapazes das famílias de trabalhadores, como a dele, eram encaminhados para o Curso de Ferroviário da Companhia Paulista de Estradas de Ferro. Era o principal curso da cidade, que atraía os jovens e formava mão-de-obra nas áreas específicas que atendiam a ferrovia. Sr. José estudou no Curso de Ferroviário, assim como seu pai, seus cinco irmãos e seus amigos. Ele me comentou que seu pai não tinha dinheiro para que ele estudasse¹⁸⁵ e por isso ele foi para o Curso de Ferroviário.

O Curso de Ferroviário foi criado como uma escola de formação profissional, alterando o local de aprendizado técnico da comunidade e o transferindo para a educação formal (VALDANHA NETO, SOUZA NETO e HUNGER, 2010). Essa troca de local de aprendizado, por volta de 1930, fez parte do processo de formação profissional da própria Companhia Paulista, que enfocava principalmente a organização do trabalho. A partir desta década, os novos funcionários da Companhia Paulista passavam pelo Curso de Ferroviário (VALDANHA NETO, SOUZA NETO e HUNGER, 2010).

A Companhia Paulista dava muita importância à formação de uma “família ferroviária”, quando avôs, tios, pais, irmãos, trabalhavam juntos e dessa forma se ajudavam a suportar a carga horária de mais de oito horas diárias. Da mesma forma foi a constituição do Grêmio Recreativo dos Empregados da Companhia Paulista de Estradas de Ferro, que proporcionava a conexão dos funcionários com a empresa mesmo nas horas de lazer (VALDANHA NETO, SOUZA NETO e HUNGER, 2010).

A escola ofertava cursos específicos para formar mão-de-obra para a própria Companhia. O modelo pedagógico intercalava o ensino prático e teórico. Os cursos ofereciam quatro horas de aulas no período da manhã, com enfoque teórico, entre elas língua portuguesa, física, mecânica. No período da tarde, do meio dia às dezesseis horas, os alunos trabalhavam com ferramentas,

¹⁸⁵ Considero que aqui o termo “estudar” refere-se à formação superior.

de acordo com a especificidade do seu curso. Nessas aulas de ofício, os instrutores ensinavam o trabalho prático. Sr. José se formou mecânico ajustador. Algumas opções que Sr. José me comentou eram marcenaria, caldeiraria¹⁸⁶ e mecânica¹⁸⁷. Profissionais que se formavam nos cursos geralmente tinham vaga de trabalho na empresa. Iam para as turmas¹⁸⁸, como Sr. José chamou. Caldeireiros iam para as turmas da caldeiraria, mecânicos iam para as turmas da mecânica, e assim pode diante. Atualmente alguns cursos de ferroviários, semelhantes aos da Companhia Paulista, são oferecidos pelo SENAI¹⁸⁹, que funcionam, em grande parte, seguindo o mesmo modelo pedagógico que alterna ensino prático e teórico.

Nos anos 1930, no advento da formação de uma sociedade urbano-industrial no Brasil, se iniciou um processo de consolidação do ensino técnico profissionalizante. As políticas que enfocavam a industrialização demandavam um mínimo de educação técnica nos parâmetros de produção então adotados. Até então, a formação profissional, através de escolas de artífices e ofícios, objetivava apenas dar ocupação para jovens pobres e desvalidos, como forma de controle social, para que não se mantivessem na ociosidade (WINCKLER e SANTAGADA, 2012).

Em 1942, um decreto-lei deu origem ao SENAI, durante o primeiro governo Vargas (1930-1945). “O decreto estabelecia que a nova instituição de educação profissional fosse mantida com recursos dos empresários [...] com a missão de formar profissionais para a incipiente indústria nacional” (OLIVEIRA e ESCOTT, 2015, p.725). Desde meados do século XX, a necessidade da educação

¹⁸⁶ Parte da mecânica industrial responsável por caldeiras e tubulações de pressão.

¹⁸⁷ Mecânica de manutenção de trens, necessárias ao desempenho adequado do equipamento.

¹⁸⁸ Refere-se aos grupos de trabalhadores que exerciam atividades remuneradas em turnos.

¹⁸⁹ Sistema Nacional de Aprendizagem Industrial. Trata-se de um sistema de ensino profissional que abrange vinte e oito áreas ligadas à indústria brasileira, e oferece, desde ensino técnico até a pós-graduação.

profissional de qualidade, era uma forma de alavancar a qualidade da indústria nacional (OLIVEIRA e ESCOTT, 2015).

Ao final do seu curso de mecânico ajustador, o Sr. José recebeu um convite: ser professor na escola da Companhia Paulista, no mesmo curso que estava concluindo. Ele me contou que esse convite se deu em função de seu desempenho durante a formação. Além do reconhecimento por quatro anos de estudos com seriedade, foi um orgulho para toda a família. Sr. José aceitou o convite e permaneceu por vinte como professor do Curso de Ferroviário, em Rio Claro - SP.

Ainda que sua carreira profissional tenha começado na docência, sua história desenrolou-se por vários caminhos. A relação com a música, por exemplo, se iniciou cedo, quando o Sr. José ganhou um cavaquinho do Sr. Benedito. Ele me contou que, ainda criança, passava parte de seus dias pedindo ao pai um violãozinho de brinquedo que sempre via na vitrine da Casa dos Dois Mil Réis¹⁹⁰, em Rio Claro. Mas seu pai, como marceneiro e conhecedor do trabalho em madeira, se negava a comprar coisas que considerava malfeitas – ele dizia que poderia comprar um instrumento, mas não um de brinquedo. Um dia, a passeio por Campinas, Sr. José viu, em uma vitrine de uma loja de música, um cavaquinho. Naquele momento, se pôs a chorar. Adorou o instrumento, mas sabia (pelo menos achava) que seu pai não o compraria. Seu pai olhou para a vitrine com atenção e concluiu que era de qualidade, e que talvez valesse a pena a compra. Após consultarem o preço, Sr. José começou a chorar novamente – dezoito mil réis. Imaginou que seu pai não pagaria esse valor. Mas após uma longa negociação, Sr. José teve seu primeiro instrumento musical: um cavaquinho comprado por catorze mil réis.

¹⁹⁰ Loja de artefatos variados, como brinquedos e presentes, com valores máximos de dois mil réis – aproximadamente R\$ 7.

Sr. José não tem certeza da época exata que isso aconteceu, mas lembra que, do cavaquinho, o interesse pelo violão chegou rápido. Em sua opinião, o violão é um instrumento mais completo. Foi aprendendo de ouvido¹⁹¹, conforme conseguia, pois não tinha quem o ensinasse. Posteriormente, o diretor da Companhia Paulista lhe convidou para fazer um curso de aperfeiçoamento docente, durante um ano, no Rio de Janeiro. Sr. José aceitou prontamente, mas seu primeiro pensamento foi na possibilidade de encontrar um professor que lhe ensinasse a tocar violão. Poderia se dedicar às duas atividades tranquilamente durante sua estada na capital carioca.

Instalado no Rio de Janeiro, em 1947, Sr. José procurou se informar sobre aulas de violão. Foi até a Rádio Tupi, onde recebeu a informação que o mais afamado violonista da época - Dilermando Reis¹⁹² - dava aulas de violão na loja Guitarra de Prata¹⁹³. O Sr. José o procurou e chegando na loja, percebeu que não era bem violão erudito que ele ensinava, mas valsas e choros. Ainda assim, o Sr. José se inscreveu e ficou estudando com Dilermando todo o tempo que permaneceu na capital fluminense.

¹⁹¹ Aprender a tocar sozinho, contando apenas com apurada audição.

¹⁹² Dilermando Reis (1916 – 1977) foi um violinista e compositor brasileiro, considerado um dos mais importantes do país. Tocava gêneros variados como choros, valsas e clássicos e chegou a gravar mais de cinquenta discos.

¹⁹³ Tradicional loja de instrumentos musicais, fundada em 1887, na Rua da Carioca, no Rio de Janeiro - RJ.

FIGURA 41 – SR. JOSÉ GUILHERME NO RIO DE JANEIRO, EM 1947



FONTE: Arquivo Público de Rio Claro (2017).

Um ano mais tarde, na volta para Rio Claro, o Sr. José resolveu dar aulas de violão. Ensinava o que chama de “violão por música”, estilo tocado com o conhecimento e técnicas do erudito, mas aplicado na execução de repertório popular, sem cantar, apenas instrumental. O Sr. José me comentou que era um estilo de tocar difícil, e que poucos alunos conseguiam se desenvolver nessa técnica. Os alunos, ou desistiam, ou seguiam para a música popular¹⁹⁴. Por essa percepção, do alto grau de dificuldade, o próprio Sr. José foi aderindo ao samba, à valsa e ao chorinho, assim como Dilermando Reis, que de formação erudita migrou para o popular. Ainda assim, mesmo no violão popular, o Sr. José considerava importante seguir a partitura, para aprender a técnica correta. Para ele, “quem tocava de ouvido acabava utilizando técnicas erradas” (GUILHERME, 2016, turno 76).

¹⁹⁴ Concluí que o significado de violão na música popular para Sr. José é tocar o violão como acompanhamento para a voz.

FIGURA 42 - SR. JOSÉ NOS ANOS 1940, COMO COMPOSITOR E VIOLONISTA DO GRUPO SENTINELAS DO CÉU



FONTE: Luiz Fernando Guilherme (2017).

Por volta de 1959, Sr. José conheceu um afinador de pianos na casa de uma conhecida em comum. Sabendo que ele tinha formação em mecânica, o afinador questionou se o Sr. José não seria capaz de construir uma chave para afinar pianos. Tratava-se de uma ferramenta de origem alemã, muito cara e dificilmente encontrada no Brasil. O Sr. José aceitou o pedido e construiu uma chave de afinar para ele. O afinador de pianos aprovou a qualidade e a funcionalidade da peça e lhe deu a recomendação para que continuasse produzindo. Sr. José, quando soube qual era o preço da ferramenta alemã, teve certeza que faria mais algumas e tentaria vender. Assim fabricou mais seis chaves de afinar de pianos e foi tentar negocia-las em São Paulo. Sendo funcionário da Companhia Paulista de Estradas de Ferro, tinha passagem gratuita, o que diminuiria as perdas em caso de um eventual fracasso.

Chegando à capital paulista, o Sr. José foi visitar a Casa Bevilacqua¹⁹⁵, tradicional loja de partituras e instrumentos musicais da época, em seu endereço mais conhecido em São Paulo - Rua Direita com a Rua Quintino Bocaiúva. Defrontando sua timidez, o Sr. José foi falar com um senhor que imaginou ter uns setenta anos, de cabelos brancos. Ele me contou que nem sabe de onde tirou coragem para ir até São Paulo oferecer suas chaves. Conversando com este senhor, mostrou-lhe sua chave de afinar pianos. O questionamento foi rapidamente: quem tinha feito e se existiam mais. Sr. José me disse que pensou naquele momento: “o professor ((e afinador de pianos)) de Rio Claro estava certo...”. Após negociar um preço que considerou alto, com lucro, Sr. José vendeu as seis chaves que tinha fabricado. Recebeu o dinheiro e uma encomenda para o próximo mês de vinte e quatro chaves (duas dúzias).

FIGURA 43 - CHAVE DE AFINAR PIANOS



FONTE: <https://loja.quebrannotas.pt> (2019)

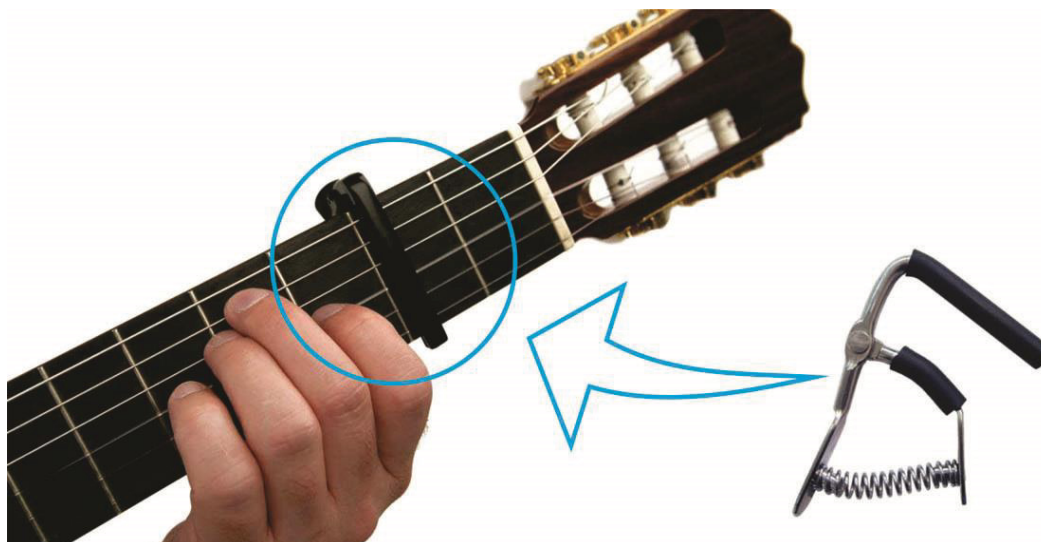
¹⁹⁵ Loja de instrumentos musicais e partituras inaugurada em 1846, na cidade do Rio de Janeiro. Em 1900 foi aberta uma filial na capital paulista, que posteriormente se tornou a única loja. Depois de noventa anos em seu tradicional endereço central na esquina da Rua Direita com a Rua Quintino Bocaiúva, atualmente se localiza no bairro do Itaim.

Na cidade de São Paulo haviam várias casas de música, entre elas a Sotero¹⁹⁶, a Del Vecchio, a Manon. Como já estava vendendo para a Bevilacqua, foi uma ideia fazer mais chaves durante aquele mês e visitar outras lojas em sua próxima viagem. A Casa Del Vecchio não comprou nada, porque não trabalhavam com pianos, mas na Casa Sotero seu primeiro resultado foi positivo. Quando visitou a Sotero, descobriu que um dos funcionários era seu primo de segundo grau, e este lhe deu uma dica: inserir em sua firma a fabricação de braçadeiras¹⁹⁷ para violão. Era um acessório que vendia bem, mas não tinha fabricante em São Paulo. Sr. José adicionou assim o segundo item de sua produção. Após estudar a braçadeira emprestada pelo primo, produziu duas dúzias e as levou pra São Paulo. Todas foram vendidas. Inclusive substituiu o parafuso de ajuste por uma mola, que é o modelo mais comum até hoje. O Sr. José considera que inventou a braçadeira de mola no Brasil.

¹⁹⁶ Foi uma loja de instrumentos musicais e partituras da cidade de São Paulo. Também foi uma editora especializada em música (Editora Casa Sotero). Na literatura consultada não existe dados sobre sua fundação, mas anúncios publicitários encontrados notam que a loja já existia em 1922.

¹⁹⁷ Acessório utilizado para diminuir o comprimento da escala de um instrumento de cordas como violão, viola brasileira, guitarra elétrica e semelhantes. Também conhecido popularmente por capotraste.

FIGURA 44 - BRAÇADEIRA DE MOLA E SEU USO



FONTE: www.marinoshop.com.br e www.plander.com.br. Adaptado pelo Autor, 2018.

Na Casa Manon, uma das mais importantes do ramo na capital paulista, inclusive no período atual, o Sr. José lembrou que não foi bem recebido em sua primeira visita. Segundo ele, um italiano (que descobriu posteriormente ser o dono da loja) desfez de suas chaves de afinação, comparando-as com as alemãs. Era uma brincadeira, mas o Sr. José não entendeu assim naquele momento e me disse que saiu quase chorando. Em tempos posteriores, aquele seu primo funcionário da Casa Sotero o convenceu que o italiano Zanni¹⁹⁸ era muito brincalhão, e que ainda compraria muita coisa dele - provavelmente seria seu melhor cliente. Previsão essa que realmente aconteceu. Sr. José resolveu voltar à Casa Manon e encarar o italiano, uns dois meses depois e, em vez das chaves de afinar piano, resolveu mostrar as braçadeiras. O italiano comprou as duas dúzias que ele tinha produzido e o reconheceu da outra visita. Zanni pediu para ver novamente as chaves de piano, e acabou por comprar todas que Sr. José tinha consigo no momento. O Sr. José me comentou sobre o italiano: “ficou

¹⁹⁸ Dante Zanni, fundador da casa Manon, juntamente com Henrique Facchini. As fontes consultadas não dispõem de dados biográficos sobre essas pessoas.

freguês, virou cliente meu. Foi o que mais comprou depois” (GUILHERME, 2015, turno 96).

Por outro lado, a Casa Del Vecchio, que além de loja era também fabricante de violões, banjos, cavacos, violas e guitarras elétricas, era quem mais comprava as braçadeiras. Tanto que, em virtude das aulas de música que Sr. José dava em Rio Claro, ele acabava levando alguns violões Del Vecchio em troca de braçadeiras, para revender para seus alunos e alunas.

Em uma de suas visitas à Casa Manon, o Sr. José descobriu o vibrafone¹⁹⁹, instrumento utilizado por Sylvio Mazzucca²⁰⁰, importante instrumentista da época, e decidiu que construiria um daqueles. O italiano Zanni, vendo o interesse de Sr. José pelo instrumento, adivinhou seu pensamento e disse que seguramente compraria. E comprou. Mas esse primeiro instrumento ficou ruim. O Sr. José me explicou que a utilização de aço de mola de suspensão de caminhão nas teclas não foi uma boa escolha, por causa da dificuldade em se moldar. Mas quinze dias depois o vibrafone já tinha sido vendido na loja. Em sua viagem seguinte à São Paulo, Sr. José preferiu, dessa vez, dar uma analisada no equipamento importado em busca de detalhes que facilitassem sua fabricação, e descobriu que as teclas não eram de aço, e sim de alumínio, muito mais leve e fácil de trabalhar.

De volta a Rio Claro e aproveitando a habilidade do pai, Sr. José pediu que ele construísse moldes em madeira para fundir quatro teclados de alumínio. E a Casa Manon comprou os quatro instrumentos de uma vez. Como esse início de mercado do vibrafone, o Sr. José passou a ter instrumentos musicais como principal enfoque de sua produção.

¹⁹⁹ Instrumento musical composto de teclas de metal, de tamanhos variados, organizadas sobre tubos ressonadores que amplificam o som. As teclas são percutidas com baquetas específicas.

²⁰⁰ Sylvio Mazzucca (1919 – 2003) foi um maestro, compositor e pianista brasileiro. Entre 1950 e 1960 gravou vinte discos com sua orquestra.

Sr. José não consegue precisar o ano exato desses acontecimentos, mas possui um vibrafone datado de 1962, que já possibilita uma ideia do período que iniciou sua produção.

FIGURA 45 - SR. JOSÉ GUILHERME TOCANDO EM UM VIBRAFONE CONSTRUÍDO POR ELE MESMO, EM 1962



FONTE: Luiz Fernando Guilherme (2017).

Nos anos 1960, o vibrafone fazia sucesso nos conjuntos musicais. Segundo o Sr. José, o conjunto que não tivesse vibrafone nem tocava nos bailes em São Paulo. Mas, com o advento da Jovem Guarda em meados da década de 1960, a guitarra elétrica começou a receber atenção. Sr. José comentou que se passou a se falar somente em guitarras e, percebendo a necessidade de

acompanhar essa mudança de mercado, ocupou-se em desenvolver seu modelo. A Giannini e a Del Vecchio já estavam fabricando guitarras elétricas neste período e, como o Sr. José tinha entrada na Del Vecchio, comprou uma guitarra da marca, que serviu como modelo para sua própria guitarra (e contrabaixo).

A partir de então, empresa de Sr. José Guilherme, a JOG, passou vislumbrar novas possibilidades para sua linha de fabricação, e passou a produzir instrumentos elétricos. Foi nessa atividade de construção e venda de guitarras que o Sr. José considera ter obtido mais sucesso e ganhado mais dinheiro. Segundo ele, ninguém vencida a demanda. Fábricas maiores como a Giannini, a Rei dos Violões²⁰¹ e a Del Vecchio não conseguiam atender o público.

As guitarras elétricas JOG também tiveram suas primeiras vendas na capital do estado, mas depois, com o passar do tempo, as pessoas preferiam ir comprar na porta da fábrica em Rio Claro, pois além da possibilidade de escolher entre cores diferentes, o preço era menor. Pessoas do país inteiro iam comprar diretamente com o Sr. José – guitarras elétricas ou vibrafones. A Casa Manon até reclamava que não recebia mais vibrafones, mas era possível atender a demanda. A busca pelas guitarras cresceu tanto que, aos poucos, a produção de vibrafones foi diminuindo e cedendo mais espaço à fabricação das guitarras elétricas.

Em 1966, a JOG abriu uma loja, anexada à fábrica, para facilitar a venda direta de seus produtos, especialmente as guitarras. Ao mesmo tempo, possibilitou que o Sr. José vendesse outros equipamentos, de outras marcas, como amplificadores, essenciais para instrumentos elétricos, e baterias. Vendia amplificadores das marcas Alex²⁰², Giannini, Phelpa. E me disse que vendiam

²⁰¹ Empresa brasileira fabricante de instrumentos musicais, fundada em 1954, pelos irmãos Abel e Samuel Tonante, imigrantes portugueses. Posteriormente a marca passou a chamar Tonante. A empresa encerrou suas atividades nos anos 2010.

²⁰² Fabricante brasileira de guitarras, contrabaixos e amplificadores, fundada nos anos 1960, em São Paulo – SP.

muito²⁰³. Para cada guitarra elétrica se vendia um amplificador. Para exemplificar como seu negócio era lucrativo, Sr. José comentou que, neste marco de altas vendas na loja e alta rentabilidade, foi possível comprar os terrenos ao redor de sua casa, sua fábrica e sua loja. E, mesmo quando as vendas da loja oscilavam, a JOG tinha mercado assegurado na capital.

Sr. José considera ter sido seu principal público os consumidores que iam comprar diretamente na loja. Para ele, a guitarra elétrica era um instrumento para jovens, mas estes jovens estavam sempre acompanhados dos pais, que influenciavam na compra. Para Sr. José não havia em suas guitarras características específicas que alcançasse esse público. Ele afirma que não fez nada específico para mudar seus instrumentos para atender possíveis demandas variadas. Seu modelo (figura 46) era semelhante à guitarra Del Vecchio (figura 47), com a diferença de conter três captadores²⁰⁴.

FIGURA 46 - GUITARRA ELÉTRICA JOG, ANOS 1960



FONTE: Roberto Fontanezi (2015).

²⁰³ Luiz Fernando Guilherme estima que as vendas chegavam a cem guitarras por mês, cada uma acompanhada de um amplificador.

²⁰⁴ Algumas guitarras Del Vecchio também eram equipadas com três captadores.

FIGURA 47 - GUITARRA ELÉTRICA DEL VECCHIO, ANOS 1960



FONTE: Roberto Fontanezi (2015).

Nesta época (meados dos anos 1960), Sr. José pediu demissão da Companhia Paulista, após mais de vinte anos dando aulas, para se dedicar à fábrica. Aproveitou os alunos que ele conhecia melhor e sabia que trabalhavam bem, e os convidou para trabalhar com ele, após o expediente padrão da Companhia. Com a ajuda de uns quatro ou cinco funcionários, trabalharam até as dez horas da noite, durante uns dez anos. Tinha marceneiro, mecânico, eletricitista, todos concentrados na construção das guitarras elétricas. Este foi, pelas considerações do próprio Sr. José, o grande trunfo da JOG: a possibilidade de reunir funcionários com grande habilidade em cada área específica da produção. Sem contar a ajuda do pai, que mesmo aposentado (também da Companhia Paulista de Estradas de Ferro) sempre participava do trabalho, ainda que fosse com ideias. Eles construíam a maior parte das peças, poucos acessórios eram comprados, como os captadores e tarraxas.

Durante suas visitas à Del Vecchio, vendendo braçadeiras, Sr. José conheceu Vitorio Quintilio, funcionário da empresa especializado na construção de captadores magnéticos. Como citei, quando Quintilio saiu da Del Vecchio, passou a fabricar captadores para todos os construtores de guitarras elétricas de São Paulo, de fábricas a *luthiers*. Nos anos 1960, ele foi o fornecedor exclusivo

de captadores para a JOG. Posteriormente, no começo dos anos 1970, Sr. José passou a comprar captadores da Malagoli²⁰⁵.

As tarraxas eram compradas da Horvath, outro fornecedor de partes que atendia todo o mercado brasileiro. As tarraxas utilizadas pela JOG seguiam o padrão fabricado pela Horvath disponível em dezenas de modelos de instrumentos nacionais.

Os funcionários da JOG compartilhavam seus conhecimentos e habilidades entre si, mas não conheciam a construção de guitarras especificamente, que era ensinada pelo Sr. José. Por meio de moldes e modelos, e com a guitarra elétrica Del Vecchio como referência, os funcionários foram aos poucos compreendendo as etapas de fabricação do instrumento.

O processo construtivo das guitarras elétricas JOG tinha suas peculiaridades e foi desenvolvido de maneira empírica, já que o único parâmetro era uma guitarra pronta. Tanto que o posicionamento dos trastes, particularidade essencial para o funcionamento da guitarra, era copiado dessa matriz (a guitarra Del Vecchio). Sr. José até buscou na própria Del Vecchio uma forma de calcular essas posições, mas considerou um processo difícil naquela época. Atualmente ele não se lembra como era o procedimento.

Quando Sr. José começou a construir seus primeiros artefatos, a produção era ao ar livre, em espaço descoberto. Quando fazia chaves de piano e braçadeiras, aproveitava um motor de uma bomba d'água. Ele me contou que faltava muita água em Rio Claro e por isso havia uma bomba d'água para levar água para o reservatório. Sr. José desligava o encaixe da bomba, que já tinha,

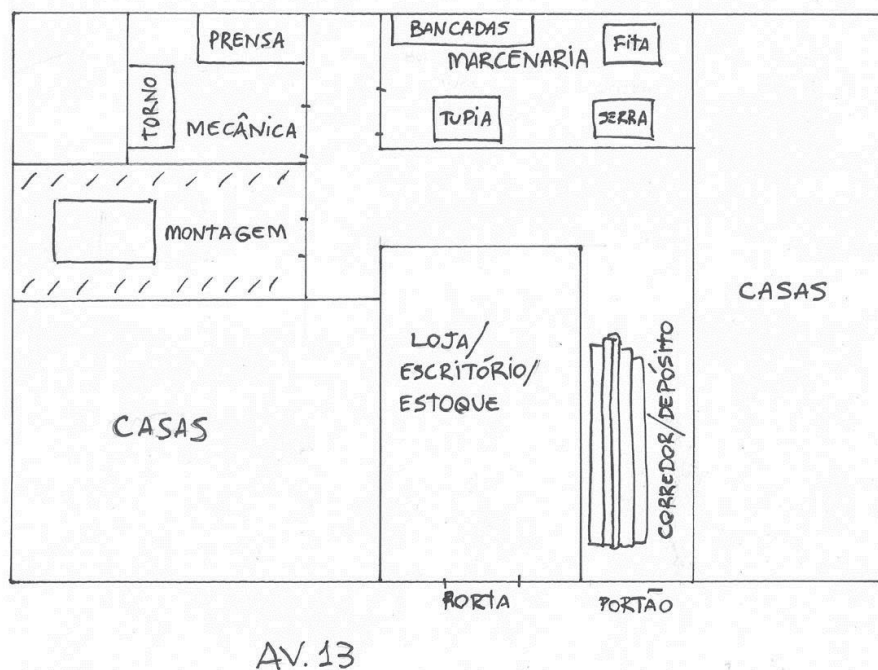
²⁰⁵ Empresa brasileira fabricante de captadores magnéticos. Um de seus proprietários é o Sr. Carlos Malagoli, também entrevistado para esta tese. Sua história consta no próximo capítulo.

preparada por ele, uma polia na ponta do eixo e uma transmissão acerca de uns dois metros. A correia era engatada na polia, motorizando um esmeril. Ali se afiava roçadeiras, chaves de fenda e moldava o metal para seus produtos. Sr. José também adaptava uma lixadeira com duas pontas no mesmo equipamento.

Na época do início da produção da guitarra elétrica, ele já havia providenciado um espaço nos fundos de sua casa, com uma pequena e simplificada marcenaria. Sr. José aprendeu a construir suas ferramentas no Curso de Ferroviário - possuía seu próprio esquadro, martelo, martelo de unha, martelo de bola, compasso, feitos por ele. As ferramentas que não havia construído, eram compradas na Rua Florêncio de Abreu, na capital paulista, considerada por ele um lugar com muita variedade e produtos de qualidade.

Para o Sr. José, a fábrica da JOG era pequena. Eram dois galpões retangulares na avenida treze, em Rio Claro. O corredor de entrada era um depósito, para tábuas longas e ferros e ferragens. Havia três ambientes nomeados de marcenaria, mecânica e montagem. Na montagem, etapa final do processo, Sr. José utilizava uma mesa de pingue-pongue sem a rede, localizada no centro da sala, que se transformava em uma enorme bancada. Nesta área utilizavam-se muitos ganchos, dos dois lados, no alto – de um lado, pendurados, ficavam corpos, braços e outras partes; no outro lado os instrumentos montados prontos para embalagem.

FIGURA 48 - PLANTA ESTIMADA DA FÁBRICA JOG NOS ANOS 1960



Fonte: o Autor (2019).

No ambiente da mecânica eram produzidos partes e acessórios em metal. Alavancas, braçadeiras, chaves de piano, teclas para vibrafones e liras de fanfarra. A mecânica era um setor da JOG bem equipado e altamente produtivo, uma vez que era a área de atuação do Sr. José, e seu espaço preferido na fábrica. Possuía uma oficina completa com prensa, torno mecânico, fresadora e esmeris. Para lixadeira foram utilizados os eixos de um esmeril, prolongados e adaptados com lixas de ambos os lados, em forma de rolos. Esse mesmo equipamento era transformado em uma politriz²⁰⁶, quando necessário. A passagem-depósito posteriormente foi transformada na loja, assim como as áreas internas da fábrica foram remodeladas, abrigando uma sala de pintura.

²⁰⁶ Equipamento utilizado para a realização do polimento, de forma rápida e uniforme. Consiste em discos de tecidos macios que realizam movimentos circulares e entram em contato com a superfície a ser polida.

O Sr. José me contou sobre seu processo de construção dos instrumentos JOG. As guitarras e contrabaixos eram fabricados pelo corte de uma única tábua, com aproximadamente quatro centímetros de espessura e cinco metros de comprimento. O Sr. José frisa que não se colava ou parafusava o braço, eram feitos em uma peça inteira de madeira. Utilizava um molde de compensado para riscar o formato do modelo a ser produzido e cortava na serra de fita.

A próxima etapa consistia em usar a tupia superior para arredondar as quinas. Sr. José não se lembra de ter, em algum momento, moldado a madeira manualmente, com ferramentas manuais. Ele tinha uma ferramenta boleadora acoplada à tupia, que arredondava as laterais. O braço era moldado pelo mesmo sistema. A madeira era retirada da serra de fita quadrada, com quinas, e então era arredondada na tupia. O braço era construído bem grosso, lembrando braços de violão, mas quase com a espessura do corpo. Essa era uma peculiaridade das guitarras JOG e uma escolha do Sr. José. Ele não gostava de usar tensor em seus instrumentos e por isso fabricava o braço mais grosso e robusto. Nem mesmo tirantes ou reforços metálicos eram utilizados. Comentou sobre os tensores da Giannini, que apresentavam problemas de funcionamento.

Na sequência eram feitos furos, com a furadeira elétrica, para iniciar as cavidades que receberiam os captadores e controles, e depois eram finalizados na tupia novamente.

A escala era preparada antes de sua colagem no braço. De início eram feitos os canais que receberiam os trastes por meio de um serrotinho, seguindo as posições da guitarra Del Vecchio que servia de matriz. Sr. José me contou que seu pai, Sr. Benedito, inventou um gabarito de serrar escalas, que consistia em uma caixa onde se colocava a escala. A caixa continha cortes nas posições exatas de cada traste e, com a ajuda do serrote, cada posição era serrada. Sr. José

comenta de ter melhorado o sistema posteriormente, mas não se lembra exatamente qual foi sua intervenção. Posteriormente, o processo foi aperfeiçoado, passando a ser realizado na serra circular, com o auxílio de um disco de corte especial 0,6 mm de espessura, adequado para este fim.

As marcações na escala eram em formato “bolinha”, recortadas de chapas de celuloide²⁰⁷ com um vazador²⁰⁸, e depois coladas na escala.

O Sr. José não se lembra mais se os trastes eram colocados antes ou depois de colar a escala. Mas comentou que isso não é importante (a ordem do procedimento): considera que pode ser feito dos dois jeitos. Os trastes, de latão ou alpaca²⁰⁹, também eram comprados em São Paulo. Os trastes de alpaca eram utilizados em instrumentos mais caros, já que eram diferentes não só pelo material e cor, mas também pelo formato e durabilidade.

A escala pronta era colada com cola Coqueiro®, adesivo comum utilizada na carpintaria e marcenaria na época. A cola branca atual só foi comercializada tempos depois.

A madeira selecionada era sempre cedro (*Cedrela spp*) para o conjunto corpo/braço. A escolha, ao invés do tradicional mogno (*Swietenia macrophylla*) da época, se deu por aquela ser uma espécie mais leve. E a escala, de madeira mais dura, era pau-ferro (*Caesalpinia ferrea*) ou caviúna (*Machaerium scleroxylon*). Jacarandá (*Dalbergia spp*) também chegou a ser utilizado, mas era uma madeira muita cara na época. Sr. José me comentou que secar a madeira era um desafio. Utilizavam um processo de secagem tradicional exposto ao tempo, tabicada –

²⁰⁷ Plástico derivado da nitrocelulose, utilizado na fabricação de brinquedos, filmes fotográficos, utensílios domésticos, etc.

²⁰⁸ Ferramenta utilizada para furar lâminas de diversos materiais como plástico, metal, madeira, couro, etc. Trata-se de um pino de aço com uma ponta cortante, em formato circular, que é martelado sobre a peças a ser furada.

²⁰⁹ Liga metálica normalmente composta por cobre, zinco e níquel, comumente utilizada como matéria-prima na produção de trastes para instrumentos musicais. Sua dureza é determinada pela porcentagem de cada elemento. Também chamada de prata alemã, mesmo sem conter prata em sua liga.

empilhada com espaçamento entre tábuas para que o ar pudesse circular por entre as peças. A madeira para o corpo/braço já era entregue com quatro centímetros de espessura pela madeireira. Sr. José me contou que o caminhão parava no portão e ele podia escolher as melhores peças.

Sr. José também produzia seus escudos, sempre confeccionados em Fórmica®, preta ou branca. Riscava, com o auxílio de um molde, abriam-se os rasgos para as peças e os enviava para o Vitório ou para a Malagoli, que devolviam os escudos montados com os captadores e controles. Sr. José comenta que nem chegava a testar as guitarras antes de vender, devido sua confiança nos fornecedores, em especial a Malagoli, citando sua alta qualidade. Contou-me que umas das escolhas que ele gostava em suas guitarras eram os escudos pretos, que combinavam com a pintura das laterais que eram escuras, bem pretas, e que iam gradualmente se mesclando com tons vermelhos e amarelando, em um *dégradé* das bordas para o centro do instrumento. Essa combinação de cores foi a mais utilizada em instrumentos JOG.

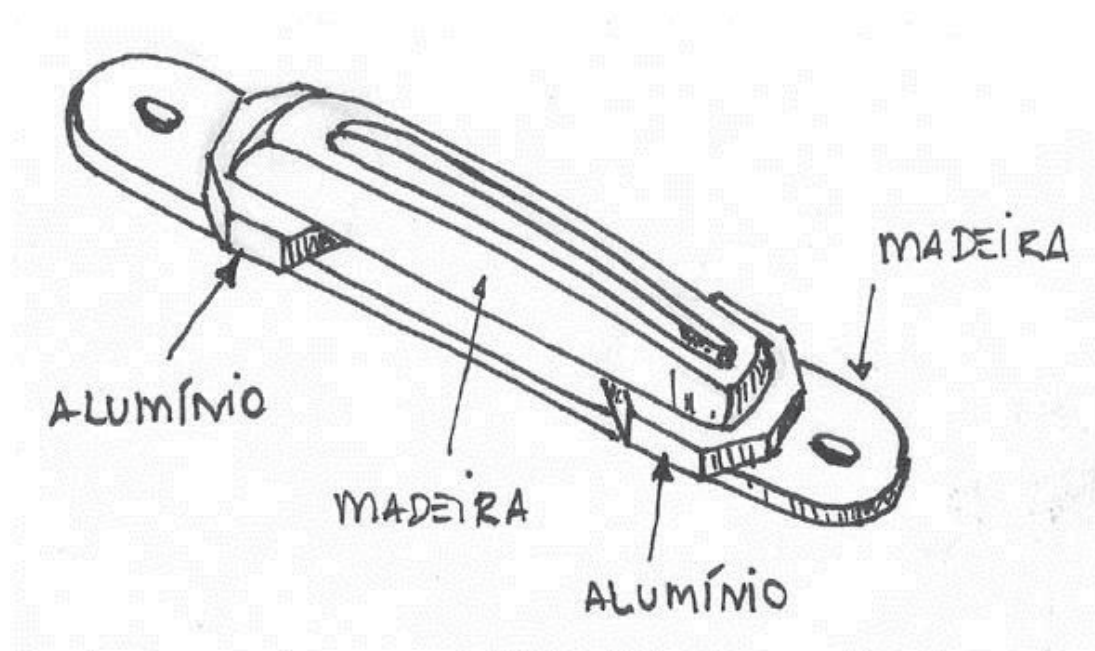
FIGURA 49 - DÉGRADÉ EM CORPO DE CONTRABAIXO JOG DOS ANOS 1960



FONTE: o Autor (2015).

Para Sr. José, a parte mais complicada na confecção da guitarra é a produção da ponte (figura 50), acessório localizado no corpo do instrumento onde as cordas são presas. Tratava-se de um cavalete de madeira e duas porcas em alumínio para controlar a altura da peça. A dificuldade estava em confeccionar uma por uma, peça a peça, mas com relativo desvio de padrão, pois eram todas feitas à mão.

FIGURA 75 - PADRÃO DE PONTE CONSTRUÍDA POR SR. JOSÉ PARA AS GUITARRAS JOG



FONTE: o Autor (2018).

A pintura era realizada fora, por uma pessoa também da Companhia Paulista, que tinha equipamento de pintura em casa. Sr. José que contou que as guitarras eram lixadas e entregues prontas para receber o acabamento. Ele me comentou que era tão barato que não valia a pena pintar na fábrica. Depois de cerca de dez anos, no começo da década de 1970, foi que a JOG passou a fazer suas próprias pinturas. O acabamento era feito com material automotivo - tinta

Duco²¹⁰, à base de laca nitrocelulose, e depois verniz nitrocelulose. Apesar de ser o material comum na época, pondera que o polimento não tinha a qualidade que gostaria. Posteriormente, o verniz foi substituído por outro à base de poliuretano, na busca por um polimento satisfatório, mas fácil e mais espelhado.

Depois da pintura e polimento, o instrumento seguia para a montagem final, que quase sempre foi realizada pelo próprio Sr. José. Ele considerava que havia a necessidade de ser músico para essa etapa. A JOG tinha um funcionário experiente e habilidoso, marceneiro formado no curso da Companhia Paulista, que era muito bom na construção de instrumentos, mas não era músico, não sabia afinar e assim não podia ser responsável pela regulagem final. Sr. José, apesar de não gostar, foi o responsável por esse controle e ajustes finais por muitos anos. Posteriormente foram inventados e comercializados os afinadores eletrônicos, e então qualquer pessoa passou a ser capaz de afinar um instrumento. Nesta etapa também se instalava a pestana²¹¹, de osso bovino: pegavam ossos de canelas de boi nos açougues e preparavam para o uso, fervendo em água, secando e clareando. Mas Sr. José me contou que era um procedimento muito trabalhoso. Posteriormente essa peça foi substituída por uma barra chata de alumínio.

Quando estavam prontas para a venda, as guitarras JOG eram armazenadas em estojos apropriados, fabricados pela Carlos Gomes, empresa de São Paulo especializada neste trabalho. Os estojos Carlos Gomes tinham o formato do instrumento, diferentemente do que Sr. José costumava fazer na fábrica, de formato cônico, com as laterais retas. Ele considera que era financeiramente era mais lucrativo comprar direto em São Paulo.

²¹⁰ Nome comercial de um produto DuPont®, que acabou ficando associado à todas as tintas com base em laca de nitrocelulose.

²¹¹ Apoio que determina o início do comprimento das cordas, a extremidade do braço, em instrumentos como guitarra, contrabaixo, violão e semelhantes.

No final dos anos 1960, a JOG dispôs de um crescimento progressivo da produção, chegando a oitenta instrumentos por mês, somente entre contrabaixos e guitarras elétricas. Uma pequena parte dos funcionários ainda se dedicava aos vibrafones. A fábrica chegou a contar com vinte e cinco funcionários, das mais diversas áreas que tivessem algum alinhamento com a construção de guitarras. Os irmãos de Sr. José, quando saíam da Companhia Paulista no final do expediente, iam para a JOG. Posteriormente, com a queda de interesse pelos vibrafones por parte dos músicos, a especialização nos instrumentos elétricos se expandiu.

Segundo Sr. José, o declínio do vibrafone aconteceu pela entrada, ou fortalecimento, do mercado de órgãos eletrônicos, que passaram a substituir até os pianos nos clubes e bailes da época. E, tempos depois, o órgão também foi substituído pelo teclado.

A JOG chegou a fabricar violões e cavacos anos depois (final dos anos 1970 e anos 1980), mas ainda assim não alcançaram o lucro da guitarra elétrica. E por isso, em pouco tempo, saíram da linha de produção.

Sr. José me disse que não se lembra se chegou a fazer guitarras diferentes de seu padrão inicial (inspirada visualmente no modelo Del Vecchio), mas a empresa chegou a alterar os instrumentos para braço aparafusado posteriormente, bem como trocar as madeiras utilizadas, para braço e escala em pau-marfim (*Balfourodendron riedellianum*), escudos de acrílico e captadores *humbucker*, buscando acompanhar o que o mercado estava oferecendo em outros instrumentos.

FIGURA 51 - CONTRABAIXO JOG MODELO 1A, DOS ANOS 1980



FONTE: Roberto Fontanezi (2016).

Sr. José considera que suas escolhas na construção das guitarras não influenciavam o público que compraria o instrumento. Ele disse que nunca teve outro interesse na guitarra elétrica além do retorno financeiro. Disse-me também que preferia (e prefere) a praticidade de um violão, que não necessita de amplificação. Mas considera que foi uma febre, uma moda. Uma época em que quase ninguém queria violão. A guitarra elétrica mexia com a cabeça dos jovens naquele período. O mercado de guitarras era muito maior.

Os anos 1950 foi a década da descoberta do potencial mercadológico da juventude. Mudanças estruturais da sociedade no pós-guerra, como a extensão do tempo de educação, que fez com que os jovens vivessem juntos por mais tempo, formando grupos concisos e de maior homogeneidade, foram imprescindíveis para tornar a juventude um agente social, uma vez que se inseriam no mercado de trabalho e ganhavam poder de consumo (HOBSBAWN, 1995). A influência na esfera econômica deu à juventude visibilidade. O “jovem revolucionou o comércio de música popular” (HOBSBAWN, 1995 p.321). E essa transformação podia ser medida pela quantidade discos vendidos²¹².

²¹² Nos Estados Unidos da América, onde se arrecadavam cerca de 277 milhões de dólares em 1955, ano do surgimento do rock, o mercado aumentou para 600 milhões de dólares em 1959 (HOBSBAWN, 1995).

Mais que a idade de uma pessoa, a juventude é representada pelos significados atribuídos a esse momento da vida, que vão além da etapa biológica (OLIVEIRA, 2011). A cultura jovem foi apropriada por homens e mulheres e por ela se formava o ambiente urbano a partir dos anos 1950 (HOBSBAWN, 1995). No Brasil, o consumo de música norte-americana pelos jovens trouxe consigo um conjunto de características de comportamento dos Estados Unidos, como a rebeldia e a contracultura²¹³, representados claramente na música *rock* (GUIMARÃES, 2013). O solo de guitarra é o elemento mais marcante das canções de *rock*, de forma que a associação do instrumento à juventude e aos seus símbolos, foi inevitável (GUIMARÃES, 2013).

Mas em determinado momento esse mercado entrou em declínio. Assim como tinha decaído o mercado para vibrafones, não compensou mais produzir guitarras elétricas. A JOG tinha atravessado com certa tranquilidade outras crises, inclusive estagnações econômicas que fecharam outros fabricantes com a Alex, a Phelpa e a *Snake*²¹⁴. Mas, por ordem de um de seus filhos, Luiz Fernando, que administrava a empresa, decidiram parar de fabricar guitarras, em meados da década de 1980. Sr. José lamentou que as últimas trinta ou quarenta unidades em produção ainda ficaram lá penduradas na sala de montagem. Nem verniz receberam. Segundo ele, o mercado tinha esmorecido, em um movimento cíclico comum no comércio. Ao mesmo tempo, existiam produtos de maior qualidade. Sr. José me contou que quando a *Golden*²¹⁵ começou no Brasil, a pintura que essa empresa realizava era de qualidade superior. Sr. José e seus filhos até foram

²¹³ De forma genérica, neste texto me refiro a contracultura como a rejeição aos valores e práticas instituídas.

²¹⁴ Fabricante brasileira de guitarras, contrabaixos e amplificadores, fundada 1961, em São Caetano do Sul – SP. Nos anos 1970, criou uma nova marca – *Ookpik*, que foi adicionada à sua linha de produção. Manteve-se na fabricação de alto-falantes e amplificadores, mas encerrada em 2016.

²¹⁵ Empresa brasileira fabricante de guitarras e contrabaixos elétricos, fundada em 1983, na capital paulista. Atualmente também comercializa instrumentos construídos na Ásia, entre eles violões, violinos, ukuleles e instrumentos de sopro, como saxofones e flautas.

visitar a fábrica em São Paulo buscando informações sobre os produtos que utilizavam; mas era apenas o polimento que fazia o acabamento brilhante. A *Golden* podia, e conseguia, vender guitarras pelo dobro do preço da JOG. Sr. José sentia de um lado a pressão da *Golden*, que era melhor, e de outro a pressão da Rei dos Violões, que era mais barata. Na loja em Rio Claro ainda era possível vender guitarras JOG, juntamente com outras marcas, como a Giannini, que tinha boa participação. Mas vender guitarras JOG para outras lojas tinha se tornado inviável, pois a oferta de instrumentos de outras marcas cresceu progressivamente, além do preço que precisava subtrair o lucro do intermediário, diminuindo ainda mais o valor de venda.

Contraditoriamente, a música brasileira mais associada às guitarras – o *rock*, mesmo se transformando, continuou acontecendo. O *rock* brasileiro atravessou três momentos históricos anteriores aos anos 1980: anos 1950 com os irmãos Campello, anos 1960 com a Jovem Guarda e anos 1970 com a Tropicália (ROCHEDO, 2011). “Apesar de válidos e ricos, esses movimentos não consolidaram o segmento do gênero *rock* na música brasileira” (ROCHEDO, 2011, p. 26), mas partilharam grande contribuição para que o gênero chegasse a seu auge nos anos 1980 (ROCHEDO, 2011). A “explosão” do *rock* brasileiro aconteceu finalmente na década de 1980 (ROCHEDO, 2011).

O surgimento de bandas de diversos estilos (relacionados ao *rock*) e a transformação da música jovem brasileira em um mercado altamente rentável, as gravadoras passaram investir consistentemente nesse segmento. Consolidou-se o gênero que seria considerado o mais significativo impacto cultural da década (QUE ROCK É ESSE?, 2008). Tanto que, em 1985, cerca de um milhão e meio de pessoas presenciaram a primeira edição do *Rock in Rio*, festival de música realizado na capital fluminense, dedicado a celebrar o *rock*, com convidados brasileiros e internacionais²¹⁶ (ROCHEDO, 2011).

²¹⁶ Ao todo foram catorze atrações internacionais e quinze nacionais.

No entanto, para os economistas, os anos 1980 são chamados de a “década perdida”, nomeados pelo modesto crescimento econômico e industrial do período (ARAÚJO, 2011), com um aumento do PIB anual, entre 1980 e 1989, de 1,7%, inferior a uma média histórica de 7% que vinha sendo alcançada nas duas últimas décadas (DRAIBE, 1993). A inflação alcançou índices que chegavam a 100% por ano²¹⁷, e se realizou um estado nomeado de “estagflação”, estagnação combinado com inflação (FAUSTO, 2002). Os setores mais atingidos foram a indústria de bens de consumo duráveis e capital. A concentração dessa indústria em área urbana foi acompanhada de alta na taxa de desempregados (FAUSTO, 2002).

No mesmo período o país passou pela transição do regime ditatorial militar para a democracia, com a eleição de um presidente não-militar desde os anos 1960. A década de 1980 foi de recessão e incertezas. A estagnação do mercado fez com que a JOG abandonasse definitivamente sua produção. De repente “o mercado parece que para ((parou))” (GUILHERME, 2015, turno 287).

FIGURA 52 - INSTRUMENTOS ORFF DA JOG



FONTE: www.jogmusic-e-commerce.com.br (2018).

²¹⁷ Em 1980 a inflação chegou a 110% (FAUSTO, 2002).

A JOG ainda se localiza no mesmo local onde foi criada, na avenida treze, em Rio Claro - SP. Sua loja ocupa um importante posicionamento no ramo, considerada uma das maiores do interior paulista. A fábrica também se encontra no mesmo lugar, mas não produz mais instrumentos de corda - atualmente trabalham na fabricação de instrumentos Orff²¹⁸ (figura 52). Sr. José me contou que foi a demanda de uma professora que levou até eles instrumentos educativos importados em busca de uma produção nacional. Como já produziam vibrafones e liras de fanfarra, foi fácil adaptar a fábrica para xilofones e metalofones. A produção é lenta e por isso a concorrência é pequena. Em um momento que a concorrência para guitarras e contrabaixos era altíssima, a produção específica de instrumentos educativos possibilitou a manutenção da empresa no mercado.

FIGURA 53 - FÁBRICA ATUAL DA JOG, EM RIO CLARO – SP



FONTE: o Autor (2016).

²¹⁸ Instrumentos criados ou adaptados pelo compositor alemão Carl Orff (1895 – 1982) para salas de aulas, com objetivos educativos.

Sr. José continua trabalhando na JOG. Aos 97 anos, pode ser encontrado todos os dias na loja, tocando seu violão.

FIGURA 54 - SR. JOSÉ GUILHERME



FONTE: imagem extraída de vídeo de Programa Mundo Empresarial, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e0yp5aHTe-A> (2017).

5 A TRAJETÓRIA DOS IRMÃOS MALAGOLI

Foi o Sr. Carlos Alberto, o mais novo dos quatro irmãos Malagoli, que se dispôs a me receber e a me contar a história de sua família na construção de guitarras elétricas. Os outros irmãos são José Mário (1943 -), Geraldo (1938 -), que ainda trabalham juntos na empresa, e Duílio (1930 – 2015), já falecido. Juntamente com o pai, Sr. Mário (1900-1993), foram responsáveis pela fundação da empresa *Sound*, nos anos 1960, e posteriormente da marca Malagoli, de captadores magnéticos para instrumentos musicais.

FIGURA 55 - SR. CARLOS NO ESCRITÓRIO DA MALAGOLI, EM 2015



FONTE: o Autor (2015).

Apesar de certa timidez inicial, aos poucos o Sr. Carlos foi começando a me contar sobre sua vida. Nascido na Pompeia, na capital Paulista, em 1946, foi neste bairro que passou toda a sua vida. Assim como sua empresa, que até os

dias atuais permanece no mesmo local, também na Pompeia.

Descendente de italianos e espanhóis, seu pai era marceneiro e músico de uma banda de *jazz* em Jaú, cidade no interior de São Paulo. O trabalho com madeira de seu pai tinha enfoque em móveis artísticos e ornamentados, especialmente, os baseados em épocas específicas, como poltronas Luís XIV e XV²¹⁹. A habilidade do Sr. Mário foi várias vezes citada: o Sr. Carlos considera que não é fácil construir uma guitarra até nos dias atuais, mas que para seu pai bastava uma rápida avaliação que ele já era capaz de reproduzir em madeira. O talento na música do Sr. Mário é também frequentemente lembrado, pois segundo Sr. Carlos, ele tinha um ouvido musicalmente muito sensível. Ele me contou que o pai, em diversos momentos, compunha canções enquanto trabalhava nas máquinas da marcenaria: “de repente ele parava e anotava” (MALAGOLI, 2015, turno 282). Inclusive, o Sr. Mário gostava de utilizar da sua refinada percepção musical para desafiar outras pessoas. Quando aparecia alguém que dizia ser músico na oficina, ele pegava a partitura e pedia para tocar. Até mesmo os maestros eram desafiados.

²¹⁹ Estilo de movelaria característico dos reinados de Luis XIV (1643-1715) e Luis V (1715-1774) da França.

FIGURA 56 - SR. MÁRIO MALAGOLI), PAI DE SR. CARLOS, NOS 1920



FONTE: Carlos Malagoli (2015).
 LEGENDA: primeiro em pé, à esquerda.

E foi pelo trabalho e habilidade com madeiras de seu pai que o Sr. Carlos e seus irmãos vislumbraram as possibilidades de se construir uma guitarra elétrica.

Mostrando-me uma fotografia na parede, onde aparece com seu conjunto *The Thicks*²²⁰, indicou ele mesmo e um dos irmãos, ambos empunhando guitarras *Sound* construídas por eles, nos idos de 1965. Também me comentou sobre um amigo na imagem utilizando uma guitarra da marca Del Vecchio. Interessantemente, o Sr. Carlos fez questão de citar que usava afinação mais baixa (uma oitava²²¹ abaixo), buscando um timbre semelhante ao do contrabaixo

²²⁰ Conjunto de *rock* instrumental dos anos 1960, formado pelos irmãos Carlos e José Mário Malagoli, juntamente com os amigos José Carlos (não encontrei mais dados biográficos nas fontes consultadas) na bateria e Jorge de Almeida Sampaio (1948 -). A banda existiu entre os anos de 1964 a 1969.

²²¹ É o intervalo entre duas notas musicais cuja frequência da mais aguda é o dobro da mais grave. Como exemplo, é a distância entre duas notas Dó (C) sequenciais.

elétrico, instrumento que ainda não era construído por eles. Inclusive, comenta que sua primeira construção de um baixo elétrico foi para esse amigo da fotografia, integrante de sua banda.

FIGURA 57 - EXEMPLO DE INTERVALO DE UMA OITAVA



FONTE: www.desscomplicandoamusica.com (2019). Adaptado pelo Autor (2019).

FIGURA 58 - CONJUNTO *THE THICKS*, NOS ANOS 1960



FONTE: Carlos Malagoli (2015).

LEGENDA: Sr. Carlos à direita, empunhando uma das primeiras guitarras *Sound*.

Nos anos 1960, as orquestras e os instrumentos acústicos cederam lugar às bandas jovens com seus instrumentos elétricos (PINTO, 2015). “Os vocais melódicos [dos artistas do rádio] cediam lugar ao timbre metálico das guitarras que reinava absoluto, dando aos instrumentistas a possibilidade de evidenciar sua grande técnica” (PINTO, 2015 p.103). Conjuntos como *The Avalons*²²², *The Jordans*²²³ e *The Jet Black's*, tocavam ao vivo no Estúdio V²²⁴, e fomentavam a multiplicação das bandas de iê-iê-iê nos anos 1960, conduzidas pelo êxito da música jovem na Jovem Guarda (PINTO, 2015).

O Sr. Carlos e seu irmão José Mário formaram o conjunto, nos anos 1960, pelo interesse em tocar o *rock n'roll* instrumental²²⁵, um dos gêneros que mais interessava aos jovens da época. Como explicitado anteriormente, por volta de 1965, o *rock n'roll* era muito celebrado no Brasil e, no bairro Pompeia, interessantemente havia muitos conjuntos. Entretanto, naquela época, montar uma banda não era uma decisão simples pois deparavam-se com baixa qualidade dos instrumentos nacionais e preços altos dos importados, além de barreiras alfandegárias em escassas oportunidades de importação. “Existia outras marcas como a Giannini, a Del Vecchio e importados. Importado era proibitivo” (MALAGOLI, 2015, turno 12).

²²² Conjunto de *rock* instrumental formado em 1959 na capital paulista, sendo um dos pioneiros no gênero no país. Seus integrantes eram Francisco Eduardo de Souza Pereira – Dudu (1935 -), Paulo Hermínio de Souza (1932 -), Daniel Grinzantin (1935 -) e José Galgliardi Jr (ou Galli Jr). Chegaram a gravar cinco álbuns. Encerrou sua atividade em 1962, com a saída do fundador Dudu.

²²³ Grupo paulistano de *rock* instrumental em 1956. Se diferenciava de outros grupos pois utilizavam instrumentos pouco convencionais no gênero, como bandolim, trombone, saxofone e vibrafone. Seus integrantes foram João Salvador Galati – Zikito (1942 – 2011), Romeu Mantovani Sobrinho - Aladdin (1941 -), Olímpio Sinval Drago - Sinval (1942 -), José de Andrade - Tony (1944 -), Irupê Teixeira Rodrigues (1942 -), Demerval Teixeira Rodrigues - Neno (1940 – 2014) e Waldemar Botelho Junior - Foguinho (1946 -). O conjunto sua atividade em 1974, retomando em 1993, períodos em que gravaram trinta e dois álbuns.

²²⁴ Programa de rádio comandado por Sr. Carlos Alberto Lopes – o Sossego (um dos entrevistados para esta tese), na Rádio América AM, e posteriormente na Rádio Record AM.

²²⁵ Música de *rock n'roll* caracterizada pela ausência de vocais.

Existiam neste período alguns construtores de instrumentos e acessórios, muitos deles no bairro Pompeia, mas apenas em iniciativas modestas e restritas, lembrando Vitório Quintilio, que fabricava captadores magnéticos para instrumentos elétricos.

Curiosamente, o bairro da Pompeia reuniu (e aparentemente ainda reúne) elementos que fomentaram a música e os instrumentos em suas imediações. Não sem motivo, já foi chamado de “Meca dos Roqueiros Paulistas” (WHIPLASH, 2006), “Liverpool Brasileira” (COSTA, 2010) e “Berço do *Rock Nacional*” (LEE, 2016). Além do conjunto *The Thicks*, dos irmãos Malagoli e dos muitos grupos citados por Sr. Carlos, na região foi criada uma das bandas precursoras no *rock nacional*: os Mutantes²²⁶. Foi na rua Venâncio Aires que Arnaldo Baptista²²⁷ e Sérgio Dias²²⁸ (e Rita Lee²²⁹, que não era do bairro)

²²⁶ Banda paulistana, formada em 1966, que teve suas canções em diversos gêneros musicais entre eles o tropicalismo, o *rock n’roll* e o *rock psicodélico*. Basicamente seu integrantes eram Arnaldo Baptista, Sergio Dias e Rita Lee, mas também fizeram parte do grupo Liminha – baixo (1951 -) e Dinho Leme – bateria (1949 -). Foi criada no contexto dos festivais de música de São Paulo, alcançado notabilidade após apresentarem com Gilberto Gil a música Domingo no Parque, no III Festival de MPB. Considerada uma das mais importantes bandas da música brasileira, principalmente pela influência que trouxe para próximas gerações. Rita Lee deixou o grupo em 1972 e Arnaldo Baptista em 1973. Sérgio Dias seguiu com a banda e a mantém até os dias atuais. Ao todo, os Mutantes gravaram doze álbuns e nove compilações.

²²⁷ Arnaldo Dias Baptista (1948 -) é um músico brasileiro, conhecido essencialmente por ser fundador, ao lado do irmão Sérgio Dias, da banda os Mutantes. Após deixar o grupo, Arnaldo continuou carreira solo tocando piano e gravou quatro álbuns, antes de formar um novo conjunto chamado Patrulha do Espaço. Foi casado com Rita Lee por quatro anos (1968-1972) e depois com Martha, com quem teve um filho. Atualmente vive em um sítio no interior de Minas Gerais e se tornou artista plástico.

²²⁸ Sérgio Dias Baptista (1950 -) é uma guitarra, cantor e compositor paulista, conhecido ter sido um dos integrantes originais e fundador do conjuntos Os Mutantes. Após um final momentâneo da banda, trabalhou com Caetano Veloso (1942 -) e Gilberto Gil (1942 -) e gravou um álbum solo. Depois, em 2006, retomou as atividades com a banda e ainda está na ativa, gravando e fazendo *shows*.

²²⁹ Rita Lee Jones (1947 -) é uma cantora e instrumentista brasileira. Entre 1966 e 1972 foi um dos três integrantes principais dos Mutantes (juntamente com Arnaldo Baptista – com quem foi casada entre 1968 e 1972; e Sérgio Dias). Em 1973, formou a dupla As Cilibrinhas do Éden com Lúcia Turnbull (1953 -) e, em seguida, ainda com Lúcia, fundaram o grupo Tutti Frutti, com Lee Marcucci (19153 -) e Luis Carlini (1952 -), com quem gravou quatro álbuns. Desde 1978, ainda que tenha tentado algumas formações, Rita Lee trabalhou engajada em sua carreira solo, na qual chegou a gravar dezesseis álbuns. Desde 1976 está casa com Roberto de Carvalho (1952 -), com quem tem três filhos.

começaram seus primeiros ensaios e composições. E na mesma rua, ao lado dos Dias Baptista, o guitarrista Luis Carlini²³⁰, fundou em 1975, com Rita Lee já fora dos Mutantes, o conjunto Tutti Frutti²³¹ (COSTA, 2010). Carlini ainda está ativo na música e vive na mesma rua. Outro grupo de *rock* da Pompeia foi o *Made in Brazil*²³². Formado em 1968 pelos irmãos Oswaldo²³³ e Celso²³⁴ Vecchione (COSTA, 2010), é considerada a banda de *rock* nacional mais longeva, ainda se mantendo nos palcos. Em 1977, Junior²³⁵ recém-saído do *Made in Brazil*, se juntou a Cokinho²³⁶ e Arnaldo Baptista para formarem, também na Pompeia, o Patrulha do Espaço (DAPIEVE, 2004), grupo de *rock* progressivo que ficou em atividade até 2011, mesmo com a saída de Baptista já em 1978.

Além do *rock* da Pompeia, o bairro ainda abrigou parte dos construtores de guitarras dos anos 1960 da capital paulista. Como já comentando, Vitório Quintilio estava na região, na Avenida Pompeia, construindo captadores magnéticos para praticamente todos os fabricantes de guitarras elétricas da época. Assim como Sr. Romeu e a Begher, na Rua Miranda de Azevedo e depois

²³⁰ Luis Sérgio Carlini (1952 -) é um guitarrista de *rock* brasileiro. Foi fundador do conjunto Tutti Frutti, juntamente com Rita Lee, com quem gravou quatro álbuns. Desde o final da banda, nos anos 1980, chegou a gravar mais de quatrocentos discos com diversos músicos, entre eles Titãs, Barão Vermelho e Lobão. Nos anos 1990 foi membro da banda Camisa de Vênus e atualmente integra a banda do cantor Guilherme Arantes (1953 -).

²³¹ Banda de *rock* paulistana formada no bairro da Pompeia por Luis Carlini, juntamente com Rita Lee, Lee Marcucci e Lúcia Turnbull. Gravou cinco álbuns entre 1973 e 1981 (“Atrás do porto tem uma cidade”, “Fruto proibido”, “Entradas e Bandeiras”, “Babilônia” e “Você sabe qual o melhor remédio”) e tornou popular algumas de suas canções como “Ovelha negra”, “Agora só falta você” e “Esse tal roque enrow”

²³² Conjunto de *rock* paulistano formado em 1968. Por ainda estar na ativa e fazendo *shows*, é considerada a banda brasileira mais longeva do *rock*. Formada por Celso Vecchione (guitarra), Oswaldo Vecchione (guitarra), Celso Cebolinha (baixo), Nelson Pavão (bateria) e Cornelius com vocalista, lançaram oito álbuns até 2008, além de cinco discos ao vivo e uma compilação.

²³³ Oswaldo Vecchione (1947 -). Guitarrista brasileiro fundador da banda paulistana *Made in Brazil*. É um único membro original que nunca deixou o conjunto desde sua formação em 1968.

²³⁴ Celso Vecchione (1949 -). Guitarrista paulistano, fundador, juntamente com seu irmão, do conjunto *Made in Brazil*, em 1968.

²³⁵ Rolando Castello Júnior (1953 -), ex-baterista do conjunto de *rock* paulista *Made in Brazil*. Após deixar a banda, fundou, juntamente com Arnaldo Baptista o grupo Patrulha do Espaço.

²³⁶ Nome artístico de Oswaldo Gennari (1954 – 2008), baixista e um dos fundadores do grupo Patrulha do Espaço, com Arnaldo Baptista e Junior.

na Rua Novo Mundo. E a *Sound*, de Sr. Carlos e seus irmãos, que se envolveram não só com a música, mas com a produção de captadores e a construção de instrumentos. Sr. Carlos Alberto Lopes Sossego, como ele mesmo diz, não morava na Pompeia (apesar de morar atualmente), mas sempre estava por lá, visitando amigos e testando captadores com o Vitório.

Outro construtor de instrumentos que considero necessário ser lembrado e atrelado à Pompeia foi Cláudio César Dias Baptista (1945 -). Cláudio César é irmão de Arnaldo Baptista e Sérgio Dias dos Mutantes e, apesar de não ser musicista, participou da fundação do grupo. Cláudio César trabalhava nos bastidores, sendo um misto de construtor de guitarras e técnico de áudio e eletrônica, responsável pelo instrumentos, equipamento e efeitos psicodélicos da música dos Mutantes (DAPIEVE, 2004). CCDB, como também é chamado, foi o idealizador e construtor da “guitarra de ouro”, com a qual Sérgio Dias gravou todos os álbuns dos Mutantes. Após deixar a banda e a parceria com os irmãos, Cláudio César se mudou para Rio das Ostras – RJ, onde vive com a esposa e filho desde então, e dedica-se à carreira de escritor de livros.

Assim, além dos Malagoli terem à disposição uma marcenaria, um marceneiro especializado em móveis artísticos, captadores magnéticos do Vitório, vivenciavam um intenso cenário musical no bairro, contexto conveniente para o Sr. Carlos e seus irmãos construírem sua primeira guitarra, para sustentar seu nascente conjunto. Ele me comentou que violões não bastavam para o gênero que pretendiam tocar. A única guitarra da banda era aquela construída por eles. Sequencialmente, construíram o segundo instrumento, novamente para uso próprio. A ajuda de seu pai foi imprescindível, uma vez que, além do conhecimento e experiência no trabalho com madeira, era formado em música. O Sr. Carlos comentou sobre certa mágoa do pai em ver os filhos buscando o caminho do *rock n'roll* sem se preocuparem em estudar música.

Como jazzista que era, Sr. Mário tinha levado muito a sério o estudo de seus instrumentos: saxofone, clarinete e flauta transversal.

A partir da segunda guitarra, os irmãos Malagoli perceberam que existia certo espaço para construir outros instrumentos. Um dos conjuntos do bairro Pompeia realizava seus ensaios muito próximo à sua casa e o Sr. Carlos e o irmão José Mário frequentemente iam ouvi-los e tentar, durante os intervalos ou no final, tocar um pouco. Um dia, o guitarrista dessa banda se interessou pela guitarra empunhada pelos Malagoli e, após testá-la, se propôs a comprá-la. O Sr. Carlos não tinha a pretensão de vender o instrumento, mas não tinha equipamento de áudio e sabia construir guitarras, e assim sugeriu ficar com um amplificador em troca da guitarra. Naquele dia os irmãos Malagoli voltaram para casa com um amplificador Phelpa. E convencidos que existia um mercado profícuo para a construção de guitarras elétricas.

E então fizeram outra guitarra. José Mário tinha um fascínio pelo “construir”, mas o Sr. Carlos começou a perceber a atividade como um negócio lucrativo. Ele conta como se espantava com as filas que se formavam nos sábados na porta da fábrica da Giannini para comprar guitarras direto do fabricante.

Assim os Malagoli construíram algumas guitarras, sempre equipadas com os captadores do Vitório. Mas um dia, o Cláudio, sobrinho do Vitório e que com ele trabalhava, contou a um Sr. Nelson que os Malagoli tinham construído uma guitarra. Este Sr. Nelson, que era proprietário de uma fábrica de encordoamentos²³⁷ para instrumentos chamada Rod²³⁸, se interessou e solicitou ver um exemplar. Mas uma vez, o Sr. Carlos despertou para as possibilidades comerciais em se construir guitarras em maior quantidade. Ele me contou que

²³⁷ Seleção de cordas de calibres específicos para serem instaladas em um instrumento.

²³⁸ Musical Rod foi uma empresa paulistana especializada na fabricação de cordas para instrumentos musicais, fundada em 1937. Em 2006 foi incorporada pela MusicalSat, também produtora de encordoamentos para instrumentos.

fizeram alguns ajustes em uma guitarra que já tinham pronta e compraram um estojo sob medida, da fábrica de estojos Carlos Gomes, que também era sediada na Pompeia. E rumaram para o bairro do Tatuapé, onde se localizava a empresa. O proprietário da Rod avaliou o instrumento e questionou qual seria a quantidade possível de fabricação mensal. Como esse número não existia, Sr. Carlos voltou para casa e se reuniu com os irmãos e o pai. Seu pai não gostou muito da ideia de abandonar sua marcenaria artística e considerava a guitarra elétrica apenas um modismo. Mas ainda assim foi convencido pelos filhos.

Eles construíram uma nova guitarra para levar até a Rod, mais elaborada e refinada e com preço de venda definido. E novamente foi perguntado sobre a quantidade que conseguiria produzir. Os Malagoli e a Rod fecharam negócio em seis guitarras por mês.

A partir de então, a cada possibilidade de incremento na produção, a quantidade de guitarras por mês era aumentada e aos poucos a marcenaria de móveis do pai foi cedendo mais espaço para a fábrica de instrumentos. Neste momento, os Malagoli criaram o nome *Sound*. O terno “som” em inglês se originou da forte influência da cultura norte-americana na época, a qual o Sr. Carlos considerava importante para uma marca de guitarras.

O inglês é a língua universal do *rock*, o que justifica o frequente uso de termos em inglês, na época (GUIMARÃES, 2013). A adoção de nomes de conjuntos em inglês era uma forma de, além de pertencer à cultura dita original²³⁹ do *rock*, também de agradar ao público e aos produtores (GUIMARÃES, 2013): os primeiros ídolos do *rock n’roll* eram norte-americanos ou ingleses. Cito com o exemplo algumas bandas brasileiras dos anos 1960 que utilizam nome em inglês: *The Fevers*²⁴⁰, *The Jordans*, *The Jet Blacks*, *The Clevers*.

²³⁹ Utilizo o termo original para me referir à cultura norte-americana, na qual considera-se que o *rock n’roll* foi inventado.

²⁴⁰ Conjunto brasileiro de *rock*, formado em 1964, no Rio de Janeiro – RJ. É um dos nomes associados ao movimento da Jovem Guarda. Nos anos 1980, teve canções que se tornaram muito

Além disso, a influência do idioma inglês estava presente nas canções gravadas no Brasil, inicialmente versões de músicas anglófonas.

A adesão linguística, ou empréstimos linguísticos, de origem inglesa, chamados de anglicismos, se tornaram mais consistentes e comuns após a Segunda Guerra Mundial, quando os Estados Unidos da América alcançaram um status de superpotência (TORELLI, FELICIO e CÂMARA, 2012). A filiação ao anglicismo pelos brasileiros se originou no contato nacional com alguns países anglófonos, que evidenciam também uma forma de preencher a “carência de um sentimento patriota, ao supervalorizar culturas com as quais há maior afinidade e cujos modelos se deseja reproduzir” (TORELLI, FELICIO e CÂMARA, 2012, p.231).

* * *

O Sr. Carlos me contou que, de forma espontânea, cada um dos irmãos tinha um interesse em uma parte do processo. Ele particularmente se dedicava mais à parte administrativa na empresa. Envolvia-se bastante na construção de guitarras, participando um pouco de cada etapa, mas com enfoque na administração e comercial. José Mário era o mais versátil, atuando na projeção e produção dos modelos. Geraldo carregava a habilidade paterna no trabalho em madeira e enfocava seus esforços na marcenaria. E Duílio tinha muita facilidade de estruturar as coisas, ferramental e maquinário, muito engenhoso na criação de novos processos produtivos.

A *Sound* chegou a alcançar a fabricação de duzentos instrumentos por mês. E a Rod comprava toda a produção. Era um cliente exclusivo. O Sr. Carlos me comentou que essa exclusividade era positiva, pois considerava a Rod uma empresa séria, idônea e rigorosa nos pagamentos. E não construíam mais que

populares como trilhas de novelas da televisão. Em todo seu tempo de existência, a banda chegou a gravar quarenta e um álbuns. Atualmente o grupo continua em atividade e ainda conta com dois integrantes originais.

duzentos por mês porque não tinham espaço físico para essa produção aumentar. O Sr. Carlos frisa que, mesmo as empresas consideradas grandes na época, como a Giannini e a Ao Rei dos Violões, produziam no máximo mil guitarras por mês.

O Sr. Carlos lembra que o momento era frutífero, pois existia uma grande difusão midiática na divulgação da música estrangeira ou na promoção de conjuntos locais em programas de rádio ou TV. Ele citou, por exemplo, o programa de Julio Rosenberg²⁴¹, que foi responsável pelo sucesso de muitas bandas novas. Naquele momento, geralmente as bandas começavam tocando músicas instrumentais. Sr. Carlos lembra dos *Jet Blacks*, conjunto que acompanhava alguns cantores como Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Os *Jet Blacks* só tocavam música instrumental e foram uma banda que inspirou muitos pequenos conjuntos nascentes naquele período, na época do iê-iê-iê²⁴².

Apesar da associação da fabricação de guitarras ao profícuo mercado criado pelo *rock 'n roll* e a Jovem Guarda, o Sr. Carlos faz questão de frisar que não foi o promissor mercado o seu estímulo principal para entrar no negócio, mas a necessidade de ter uma guitarra para usar. Tanto que relembrou que as primeiras foram feitas para si, trocadas ou construídas para colegas. Apesar do seu conjunto nunca ter se profissionalizado, ele se manteve ativo por muitos anos, mesmo durante o período em que já trabalhava na fabricação de guitarras.

O conjunto *The Thicks* ensaiava na Av. Pompeia, que era a rua de maior movimento do bairro, na garagem do Jorge²⁴³, um dos integrantes da banda. A qualidade que o conjunto foi adquirindo com ensaios trouxe a eles, um dia, uma cantora portuguesa, que cantava em inglês. O Sr. Carlos lembrou que sua voz

²⁴¹Julio Rosenberg (1917-2004) foi apresentador de programas de auditório em rádio e televisão nos anos 1960. É considerado um dos responsáveis pela descoberta de cantores como Jerri Adriani e Wanderley Cardoso.

²⁴² Nome utilizado para denominar o *rock n'roll* nos anos 1960, no Brasil.

²⁴³ Jorge de Almeida Sampaio (1948 -). Amigo de Sr. Carlos e baixista da banda *The Thicks*. Sr. Carlos me contou que mantém a amizade até hoje.

era parecida com a da Brenda Lee²⁴⁴. Ela queria que a banda a acompanhasse para fazer *shows*, mas, apesar do interesse de seguirem carreira na música, os compromissos diários, como a *Sound*, os fizeram abandonar a proposta.

Em certo momento, os Malagoli chegaram a ultrapassar seus comuns duzentos instrumentos por mês, terceirizando uma parte da produção para uma grande marcenaria do bairro Tatuapé. Os braços eram recebidos prontos e envernizados, e os corpos já pintados. O Sr. Carlos lembrou como foi difícil o treinamento do pessoal da marcenaria para a construção de guitarras. Na *Sound* produziam-se apenas os escudos e finalizavam com a montagem dos instrumentos. Ele não tem certeza, mas considera que nessa época a produção chegou a dobrar. E toda a produção que não ia para a *Rod*, era vendida em lojas. O Sr. Carlos frisou que nunca venderam diretamente ao consumidor. Neste período a *Sound* alcançou um mercado comercialmente rentável e a empresa passou a se desenvolver rapidamente.

Mas chegou um momento em que, na época da Jovem Guarda, a produção de captadores magnéticos do Vitório não supria mais a demanda. Vitório recebia Kombis²⁴⁵ cheias de escudos para montar com os captadores e os controles elétricos para a Giannini. A Phelpa tinha acabado de montar uma fábrica, na região do bairro Interlagos, com dimensão similar a um quarteirão, e começado a produzir guitarras e contrabaixos elétricos, que também utilizavam captadores comprados do Vitório. Nesta ocasião, os pequenos fabricantes, como a *Sound*, começaram a ter problemas para adquirir captadores.

Até que chegou um dia em que várias guitarras estavam prontas, mas a *Sound* não tinha captadores para instalar. Como dois dos irmãos Malagoli conheciam um pouco de eletrônica, a saída foi fazer os próprios captadores. O pai rapidamente sugeriu que poderia fazer a capa e o carretel dos captadores

²⁴⁴ Brenda Lee (1944-) é uma cantora norte-americana de gêneros *country* e *rock n'roll*, de denotado sucesso internacional nos anos 1950 e 1960.

²⁴⁵ Automóvel Kombi da Volkswagen.

em madeira, e um dos irmãos, Duílio, se propôs a construir uma máquina para enrolar as bobinas.

No dia seguinte, o Sr. Carlos conversou com o Vitório que seriam obrigados a produzir seus próprios captadores e que esta solução era a única forma de se manterem na fabricação de guitarras. Vitório compreendeu a situação, pois já estava passando por problemas de atrasos com os seus outros clientes, que demandavam uma quantidade cada vez maior. O Sr. Carlos me disse que, ao contrário do que se poderia imaginar, a relação com Vitório se manteve exatamente como antes, e ele inclusive se ofereceu para fornecer as capas plásticas dos captadores, pois entendia que a iniciativa do Sr. Carlos e os irmãos era apenas suprir uma necessidade que ele não conseguia mais atender. Dessa forma a produção de guitarras se normalizou e a *Sound* passou a oferecer também captadores magnéticos ao mercado, mas apenas poucas unidades que esporadicamente sobravam.

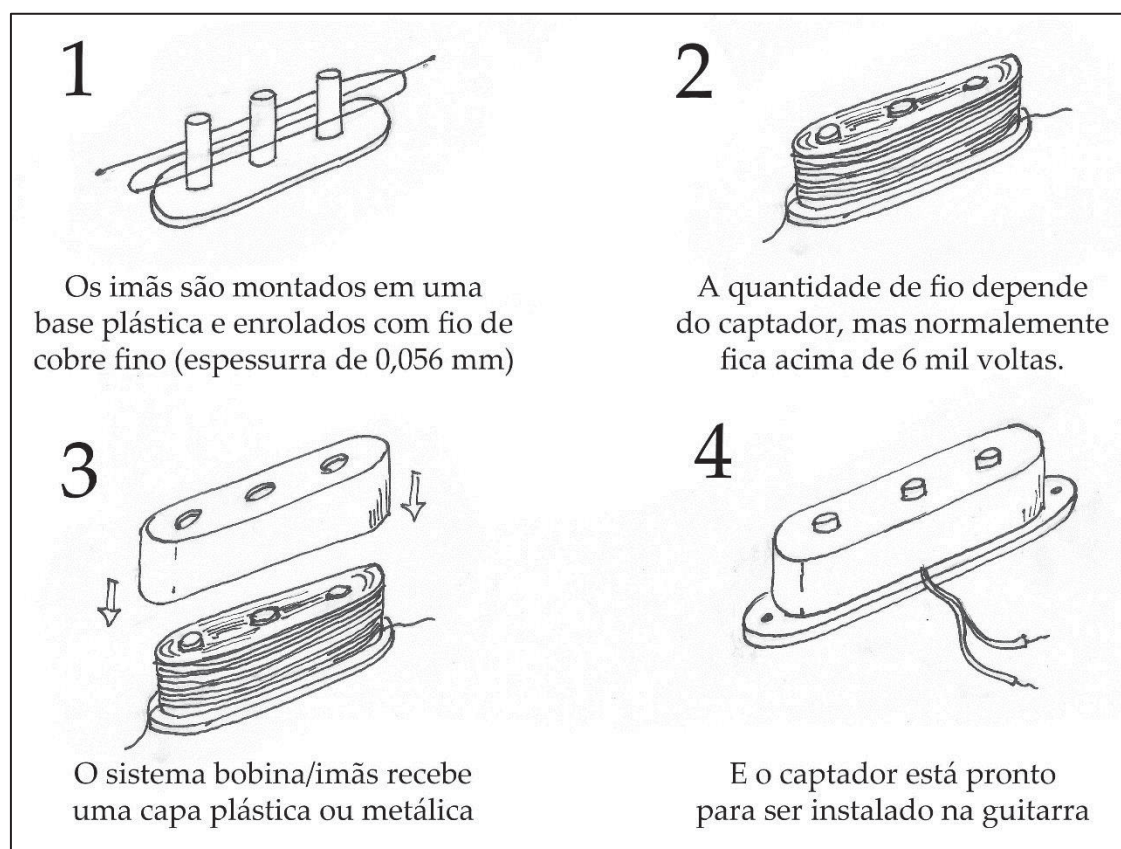
Em uma de suas frequentes visitas a Vitório, o Sr. Carlos conheceu Abel Tonante²⁴⁶, um dos irmãos proprietários da então chamada Ao Rei do Violões, que viria a se chamar Tonante posteriormente. Abel, ao tomar conhecimento de que a *Sound* produzia captadores magnéticos, convidou o Sr. Carlos para uma conversa particular, na qual perguntou sobre quantos captadores eles poderiam fornecer por mês. Abel sugeriu que sua necessidade era, aproximadamente, para mil guitarras por mês. Uma quantidade que, mesmo somando as capinhas de madeira com as capinhas plásticas cedidas pelo Vitório, foi considerada impossível, ao menos como uma primeira resposta.

Mais uma vez, o Sr. Carlos voltou para casa e reuniu o pai e os irmãos para falar sobre o futuro da produção da *Sound*. Decidiram que fariam todo o

²⁴⁶ Um dos fundadores da empresa Ao Rei dos Violões, em 1954, na capital paulista, juntamente com seu irmão Samuel. Fabricante de violões, violas, guitarras e baixos, foi um dos responsáveis pela popularização de instrumento no país, pois trabalhavam com equipamento de baixo valor de venda. Nas fontes consultadas não foi possível encontrar dados biográficos sobre ele.

ferramental necessário para fabricar captadores em grande quantidade. Esse ferramental envolvia máquinas que enrolassem mais bobinas simultaneamente e moldes para injetar os carretéis e capas de captadores em plástico. Foi neste momento que a *Sound* passou a direcionar seus esforços para a produção de captadores magnéticos. Como fabricante de captadores, a empresa chegou a ter sessenta funcionários no começo dos anos 1970, sendo que a metade trabalhava exclusivamente produzindo para a Rei dos Violões. A relação entre as fábricas se tornou cada vez mais próxima e o Sr. Carlos, especialista em captadores, passou a disponibilizar seu conhecimento (e dos irmãos) para dar consultoria para Abel Tonante, influenciando inclusive as formas de captação de instrumentos acústicos e novos modelos de guitarras e contrabaixos elétricos.

FIGURA 59 - ILUSTRAÇÃO SOBRE AS FASES DE CONSTRUÇÃO DE UM CAPTADOR MAGNÉTICO SIMPLES



FONTE: o Autor (2019).

A *Sound* chegou a enrolar bobinas de captadores para a *Snake*, mas somente as bobinas, pois a própria *Snake* montava seus captadores. A Céllo²⁴⁷ também chegou a utilizar captadores *Sound*. O Sr. Carlos lembrou que “pra todo lado tinha gente fabricando guitarras” (MALAGOLI, 2017, turno 34), e isso fomentou o crescimento do seu negócio.

O Sr. Carlos me disse que considera a existência da *Sound* como fabricante de captadores importante para dividir a demanda. O Vitório continuou fabricando captadores por mais alguns anos, mas mantendo ainda praticamente toda sua produção para a Giannini e a Phelpa. O Sr. Carlos concluiu que o Sr. Vitório foi obrigado a parar sua fabricação quando a Giannini passou a fabricar seus próprios captadores ou importá-los e a Phelpa fechou. Inclusive o Vitório passou a construir algumas guitarras, nesse período.

Em meados de 1970, a *Sound* adicionou à sua linha de produtos amplificadores transistorizados²⁴⁸ para instrumentos e pedais de efeito, buscando expandir seu mercado agindo em frentes variadas. Ainda assim, os captadores magnéticos se mantinham como carro-chefe na produção e faturamento da empresa. As guitarras e contrabaixos elétricos também foram mantidos na linha de produção, mas por dificuldade de espaço, principalmente um local adequado para pintura, aos poucos a fabricação desses instrumentos foi sendo descontinuada.

Com o passar dos anos e adequações ao mercado, a *Sound* se manteve apenas na fabricação de pedais e captadores – principalmente os magnéticos, mas também com o incremento de captadores piezoelétricos²⁴⁹ para instrumentos acústicos.

²⁴⁷ Empresa fabricante de guitarras elétricas dos anos 1960 e 1970, localizado em Santos – SP.

²⁴⁸ O termo é utilizado para salientar que o equipamento contém transistores ao invés de válvulas.

²⁴⁹ Refere-se ao cristal com capacidade de gerar carga elétrica quando pressionado. Utilizado para captador vibrações em instrumentos acústicos e transforma-las em som, por meio de amplificadores de áudio.

Nos anos 1990, a abertura comercial brasileira, pela redução de tarifas de importação e a diminuição de barreiras alfandegárias, permitiu a entrada de produtos importados no mercado, entre eles os fabricados pela altamente competitiva indústria asiática. Para o Sr. Carlos, o mercado asiático acabou com a fabricação dos instrumentos musicais no Brasil. Ele citou a Giannini como exemplo, que chegou a ter mil e quinhentos funcionários, e atualmente não fabrica praticamente nada no país. Da mesma forma, a Di Giorgio mantém toda a sua produção na Ásia. Apesar da ainda pequena entrada de captadores magnéticos estrangeiros naquela época, a queda da produção de instrumentos musicais no Brasil dificultou as atividades da *Sound*, pois seus maiores clientes eram aos fabricantes de guitarras, contrabaixos e violões, e o Sr. Carlos não possuía escala de venda para lojistas ou diretamente ao consumidor. A empresa precisou se articular para continuar em atividade e participar de uma disputa que o Sr. Carlos me comentou considerar desleal.

O Brasil e sua economia protecionista, advinda dos anos 1930 e que perdurou todo o período militar, estavam na contramão do que se observava em outros países desenvolvidos (ou em desenvolvimento) economicamente no final dos anos 1980 e na década de 1990, com papel preponderante do Estado na manutenção do mercado (SANTOS, 2009). Pelo menos até 1980, no Brasil imperava um processo econômico onde as importações permitidas apenas abarcavam a entrada “de bens sem similar nacional ou bens necessários para suprir um eventual excesso de demanda” (KUME, PIANI e SOUZA, 2003, p.9). As altas tarifas de aduana e controle de permissões/proibições de produtos específicos davam suporte a um mercado comercialmente fechado à produção estrangeira (KUME, PIANI e SOUZA, 2003). E foram essas políticas que “viabilizaram um parque industrial relativamente amplo e diversificado, mas acomodado ao protecionismo exagerado” (KUME, PIANI e SOUZA, 2003, p.10).

No começo da década de 1990, durante a Era Collor (1990-1992), o governo, como forma de fomentar o crescimento da competitividade das indústrias brasileiras, ainda atrasadas em relação aos países desenvolvidos, promoveu a abertura comercial do mercado (SANTOS, 2009). Esse governo considerou que a abertura comercial, juntamente com privatizações, representava uma condição básica para o crescimento da economia. Entre as medidas tomadas para possibilitar essa mudança, os impostos sobre importações foram progressivamente diminuídos, ao tempo que estímulos à exportação foram cessando (SANTOS, 2009).

A política econômica do período produziu uma exposição em demasia da indústria nacional à competição internacional, gerando déficit comercial²⁵⁰ já no final de 1994, fato que não ocorria desde de 1987. Como forma de tentar conter o déficit, o novo governo FHC²⁵¹ tentou conter a concorrência estrangeira aumentando a tarifa de importação de bens eletrônicos de consumo, automóveis, produtos têxteis, entre outros ” (KUME, PIANI e SOUZA, 2003).

Ainda assim, mesmo mediante às altas tarifas, para o Sr. Carlos os instrumentos chegavam ao Brasil, e muitas vezes com preços menores que os similares nacionais.

Uma das atitudes adotadas pela *Sound* para lidar com as quedas de vendas, proporcionadas pelas importações, foi a abertura de uma loja no centro da cidade de São Paulo, por volta de 1997. O negócio vendia, além de captadores e pedais, cavacos²⁵², recém adicionados à linha de produção dos Malagoli. A marcenaria foi aberta novamente, reestruturada e até guitarras foram produzidas, mas sem sucesso. Fabricar pedais era mais vantajoso, pois eram confeccionados em metal estampado, que é um processo mais limpo, e mais

²⁵⁰ Quando o valor de importações supera o valor de exportações do país.

²⁵¹ Fernando Henrique Cardoso (1931 -) foi presidente do Brasil entre 1995 e 2003.

²⁵² Instrumento musical de cordas de aço (quatro cordas geralmente), semelhante ao violão, mas em dimensões inferiores.

facilmente estocados, devido ao seu tamanho. O Sr. Carlos me disse que o trabalho com madeira é mais complicado. O metal é uma matéria-prima estável e, no caso de pedais de efeito, era usado em pequenas dimensões.

Segundo o Sr. Carlos, uma guitarra fabricada na China custava cerca de vinte e sete dólares²⁵³, o que tornava definitivamente impossível a iniciativa de construir guitarras no Brasil. E a tentativa de descobrir outras frentes de trabalho, como a loja no centro da cidade, acabou consumindo recursos que a empresa reservava para eventualidades.

A solução encontrada foi investir em outro nível de captador magnético, superior qualitativamente, para tentar mudar a imagem do produto brasileiro e deixar de concorrer com artigos populares e baratos do mercado asiático.

Os irmãos Malagoli, juntamente com Érico²⁵⁴, filho mais velho do Sr. Carlos, concentraram-se em desenvolver captadores que realmente competissem com os importados considerados de alta qualidade e atendessem as expectativas dos músicos brasileiros. A cada novo captador desenvolvido, guitarristas foram convidados para testar e expor suas percepções.

A marca *Sound* não deixou de existir, mas passou a representar apenas as guitarras, os pedais e os captadores para instrumentos acústicos. A empresa ainda fabrica alguns captadores de guitarras com a marca *Sound*, mas são mais simples e baratos, que inclusive concorrem com os fábricas da Ásia, e são distribuídos em lojas juntamente com captação para violões. Os captadores magnéticos profissionais (como são chamados pelo Sr. Carlos quando se refere aos captadores atuais) foram nomeados de *Sound by Malagoli*.

²⁵³ Em dezembro de 1997, o dólar norte-americano era cotado em aproximadamente R\$ 1,20.

²⁵⁴ Érico Malagoli (1977 -), filho mais velho de Sr. Carlos Malagoli, é um dos diretores da empresa atualmente. Foi responsável pela sua reestruturação técnica e transformação da imagem da qualidade de seus produtos para um nível superior.

Por volta de 2005, a Malagoli passou a vender captadores para a Tagima²⁵⁵. Mas o Sr. Carlos comentou que as poucas fábricas no Brasil querem a qualidade de captadores importados dos Estados Unidos, mas dispostas a pagar um preço muito inferior – segundo ele, cerca de 10% do valor.

Em 2007 a marca se tornou apenas Malagoli²⁵⁶.

O Sr. Carlos me afirmou que, com o dólar atual mais alto, custando cerca de R\$3,35²⁵⁷, e a dificuldade de importar por altos custos de frete e tarifas, o mercado brasileiro, aos poucos, está começando a valorizar e investir em captadores nacionais. Inclusive, a Malagoli tem negociado colocar seus captadores em guitarras elétricas fabricadas na China.

O Sr. Carlos me contou que considera não terem sido afetados pelas crises econômicas noticiadas pela mídia jornalística brasileira. A Malagoli continua com uma alta demanda por captadores. Ele frisou apenas os problemas que tiveram com a abertura de mercado dos anos 1990. Ainda que ele não fosse contra a abertura comercial, considera que o modo que foi feito prejudicou alguns setores. Opinou que, se tivesse existido um mercado aberto para automóveis, por exemplo, a indústria brasileira teria acabado. Considera que esse problema de mercado aconteceu na transição do governo Fernando Henrique Cardoso para Lula²⁵⁸ e culpa o dólar baixo e as facilidades de importar. E posteriormente a facilidade de se comprar pela internet.

Na época era comum a linha de guitarras Fender, principalmente a *Stratocaster*®. O irmão José Mario desenhou algo que não fosse parecido com

²⁵⁵ Empresa brasileira de construção de instrumentos musicais, com produção na Ásia e no Brasil.

²⁵⁶ Mas ainda mantendo o nome *Sound* para captadores de violão.

²⁵⁷ Em outubro de 2017.

²⁵⁸ Luiz Inácio Lula da Silva (1945 -), foi presidente do Brasil entre 2003 e 2010.

outros modelos, brasileiros ou importados. O objetivo era ser diferente. A *Sound* utilizou um único modelo básico de guitarras entre os anos de 1965 e 1975. Apenas pequenos incrementos foram desenvolvidos para correções ou adição de melhorias estruturais. Somente na posterior e frustrada tentativa de construir guitarras novamente, em 1997, que confeccionaram alguns modelos copiados de marcas estrangeiras.

FIGURA 60 - GUITARRA SOUND, DOS ANOS 1960



FONTE: Roberto Fontanezi (2015).

O Sr. Carlos salientou algumas vezes que tinham muita facilidade para atuar na construção de guitarras, pois tinham muitas máquinas de marcenaria, muitas madeiras disponíveis e o conhecimento do pai. O aprendizado sobre a luteria de guitarras dos irmãos Malagoli se dava pela observação do que Vitório Quintilio e Cláudio César Dias Batista construía. O Sr. Carlos comentou que eles sabiam fazer, mas não tinham a técnica da construção e ponderou sobre ser algumas daquelas práticas erradas. Explicou-me algumas etapas dos processos de construção que eram utilizados na *Sound*.

O aprendizado e a compreensão das ferramentas de um ofício, incluindo desenhos esquemáticos, acontecem a partir de uma prática social que elabora continuamente um saber coletivo (BARATO, 2011). Como discuti em minha dissertação, essa noção de aprendizado durante o processo do fazer, inclusive

da observação do fazer, demonstra que as técnicas não dizem respeito apenas à habilidade, mas a uma construção, coletiva, do repertório técnico que constitui o artesão. Os trabalhadores aprendem em ambientes coletivos de prática. O domínio teórico não sustenta a prática, que o processo de aprendizado técnico também se dá no caminho do objeto para representação (prática para a teoria) (BARATO, 2011). “Um trabalhador aprende e elabora conhecimentos com outros trabalhadores, negociando significados, reconhecendo sua participação na obra, vendo-se como autor em um empreendimento coletivo” (BARATO, 2011, p.27).

Na explicação técnica de Sr. Carlos, basicamente tratava-se de fazer o desenho do instrumento na madeira e cortar a silhueta na serra de fita. Na sequência, faziam os buracos dos captadores com furadeira e depois “limpavam” as cavidades com formões. Posteriormente, este processo foi substituído por uma tupia superior, como forma de aumentar a produtividade. No começo as guitarras eram feitas em uma única peça de madeira. Toda a silhueta era cortada e se produzia um instrumento sem emenda.

Posteriormente, alteraram o *design* das guitarras para braço aparafusado (corpo e braço construídos separadamente). Dentro dos braços era instalada uma barra metálica com perfil “T”²⁵⁹, para aumentar a estabilidade, que depois foi substituído por um tensor ajustável. O Sr. Carlos me contou que considera que seus instrumentos tinham boa aceitação no mercado por terem um braço fino e de fácil acesso às últimas casas. São características por ele atribuídas a um *design* bem-sucedido.

Seu irmão, José Mário, conseguiu, com um amigo construtor de violões, um desenho, confeccionado em papel, que tinha todas as escalas mais comuns. Abria em leque e possibilitava marcar o comprimento de escala que se pretendesse. As primeiras escalas foram feitas por cópias de outras guitarras,

²⁵⁹ Assim como o perfil em “U” citado por Sr. Romeu Benvenuti, mas com o formato diferente.

mas depois procuraram trabalhar com um desenho próprio, e para isso variações de escala foram necessárias. A mesma necessidade de uma escala diferente ocorreu com a entrada dos contrabaixos na linha de produção, que possuem o comprimento de cordas maior. O Sr. Carlos se atentou a uma característica de *design*: suas guitarras tinham um comprimento de escala “adequado”²⁶⁰, pois permitia executar notas com facilidade até nos trastes mais avançados sobre o corpo.

Uma peculiaridade das guitarras *Sound* era a utilização de um filete de pau-marfim no centro da escala de jacarandá, que criava uma lista clara sobre a madeira escura. Foi uma invenção do Sr. Mário, o patriarca da família Malagoli.

Para cortar os canais dos trastes nas escalas, utilizavam o serrote fino. Posteriormente inventaram um dispositivo que consistia em um eixo com serras afixadas nas posições exatas dos trastes. Esse equipamento foi projetado como uma serra circular, que permitia mover a madeira da escala sobre a máquina e produzir todos os cortes dos canais dos trastes de uma vez, com precisão e repetibilidade. Depois, a escala era colada no braço, e, na sequência, os trastes eram instalados.

Inventaram também, na época, uma lixadeira pneumática, que segundo o Sr. Carlos não existia, e que talvez não exista ainda hoje. Consistia em um cilindro rotativo construído com uma câmara de ar de motocicleta, e revestido com lixa. Quando a câmara estava cheia de ar, se moldava em um rolo de lixa macio e flexível. O Sr. Carlos me disse que as partes em madeiras dos instrumentos, quando saíam da tupia, passavam por essa lixadeira e estavam prontas para receberem o acabamento.

Ele também me contou que conheciam as canoas de *jack* em guitarras Fender, mas não existiam à venda no Brasil. Os Malagoli descobriram que, em

²⁶⁰ Imagino que Sr. Carlos se referiu ao comprimento do braço fora do corpo, o que permite ao executante alcançar todas as notas do instrumento livremente.

um modelo de carro norte-americano, uma peça semelhante era utilizada para prender a alça de segurança²⁶¹ no teto dos veículos. Seu irmão, Duílio, que gostava de garimpar esse tipo de objeto, descobriu que naquela época, em Santos (litoral paulista), existiam carros daquele modelo, bem como desmanches com peças velhas. Bastava soldar o *jack* na “canoa” e estavam prontos para o uso em guitarras. Da mesma forma, na ausência de alguém que fizesse as pontes (que o Sr. Carlos chama de alavancas), ou pontes de qualidade como salienta, a *Sound* produzia suas próprias. Mas eram feitas à mão. O responsável cortava de uma chapa de metal com a serra tico-tico elétrica manual e depois limava e lixava até dar o acabamento. Posteriormente, com a produção maior, o Sr. Carlos precisou encomendar essas peças direto com um ferramenteiro. Lembra que possui até hoje as fôrmas para a estamparia e injeção dessas peças, mas que atualmente não mais as utiliza.

No começo, as guitarras eram construídas juntamente com a fabricação de móveis. Posteriormente, veio a necessidade de se fabricar outras coisas que as guitarras exigiam, como as pontes com alavanca, e depois os próprios captadores. Neste período, construir móveis ao mesmo tempo se tornou impraticável. A fábrica era um espaço com dois salões, com cerca de cem metros quadrados. O Sr. Carlos me disse considerar que era pequeno, para abrigar todas as máquinas que tinham tais como a serra de fita, tupia, serra circular, etc. A tupia superior foi comprada posteriormente, apenas pela necessidade na construção de guitarras. Sr. Carlos não consegue precisar as datas, mas estima que a chegada da tupia superior e o ápice de produção da *Sound* aconteceram por volta de 1970. O prédio inicialmente era alugado, e dividido em quatro pequenos salões, dois deles utilizados pelos Malagoli. Nos outros dois funcionavam um açougue e uma barbearia. Assim que a barbearia saiu do local,

²⁶¹ Trata-se de um suporte acoplado ao teto de alguns veículos, utilizado para auxiliar a entrada e a saída de passageiros.

a *Sound* alugou aquele espaço. Ele lembrou que em um canto do imóvel ainda tinham os equipamentos do conjunto *The Thicks*, montados e prontos para ensaiar. Posteriormente, com a saída do açougue, alugaram todo o prédio. E em seguida, o imóvel foi comprado.

Em suas memórias, era uma fábrica bem limpa – ele lembra que pessoas comentavam sobre a limpeza do local. “Mas trabalhava praticamente um em cima do outro. Tanta máquina e tanta madeira...” (MALAGOLI, 2017, turno 121). Apesar de um expediente fixo das sete às dezoito horas, frequentemente, paravam o trabalho para o jantar e depois voltavam para a oficina, principalmente para executar a parte que consideravam mais complicada, que era a produção de pequenas peças de metal - a parte de metalurgia.

As noites também eram importantes para as entregas. O Mappin²⁶², por exemplo, comprava guitarras da *Sound* mas só aceitava receber mercadoria depois da meia noite. Às vezes trabalhavam durante o dia, à noite, e depois da meia-noite carregavam a Kombi de equipamentos para levar até o Mappin, no centro de São Paulo. Sr. Carlos comentou que esse foi um momento muito proveitoso para as empresas que construíam guitarras.

Ele ilustrou o favorável período dessa indústria lembrando que forneciam captadores para uma fábrica de guitarras (que não existe mais) e, quando foram fazer uma visita para negociar valores e quantidades, viram que toda madeira utilizada era verde²⁶³. Com esse relato quis dizer que, mesmo instrumentos de baixa qualidade como estes tinham mercado naquela época.

O Sr. Carlos me explicou sobre o risco e a inconveniência da madeira encolher por mudanças climáticas e as pontas dos trastes machucarem a mão do

²⁶² Loja de departamentos de origem inglesa. A sede brasileira foi fundada em 1913, na capital paulista. Encerrou suas atividades em 1999.

²⁶³ Refere-se à madeira proveniente de árvores recém-cortadas, que ainda não alcançaram um equilíbrio de umidade em relação ao ambiente e são inapropriadas para a produção de instrumentos musicais, pois estão sujeitas a sofrer deformações e alterações de volume.

músico. Por isso lembrou que toda a madeira da *Sound*, principalmente as escalas de jacarandá, era seca naturalmente, à sombra, tabicada²⁶⁴. As últimas guitarras eram inteiramente confeccionadas em jacarandá da Bahia (*Dalbergia nigra*), que, ao contrário do peso que se poderia esperar por se tratar de uma madeira densa, eram muito elogiadas. Quando o acabamento do instrumento era com tinta, utilizavam outras madeiras, mais simples e fáceis de se trabalhar.

O acabamento era feito com tinta Duco® e com verniz à base de nitrocelulose. O Sr. Carlos considera que era muito trabalhoso o processo de pintura, principalmente em épocas mais frias. Eram pintadas pelo pintor de uma funilaria que ficava na mesma rua, e que tinha estufa de secagem, que facilitava o processo nos períodos de muita chuva ou frio.

Para o Sr. Carlos, a guitarra é um violão com mais recursos. Afirma que, mesmo na possibilidade de se eletrificar o violão, ainda assim ele não se torna uma guitarra. O recurso de uma alavanca, as escalas com mais trastes; são características que considera um diferencial importante. Além de recursos gerados por amplificadores e pedais. Salaria que, naquela época, tocar guitarra era uma forma de projetar a própria carreira, do músico ganhar visibilidade. O Sr. Carlos comparou o que era ter uma guitarra em sua época ao mesmo apego que os jovens atualmente têm com jogos (tipo videogame).

Ele não acha que alterações visuais no instrumento poderiam definir um público específico para a guitarra. Os *designs* da *Sound* seguiam os interesses pessoais deles mesmos: “a gente fazia o que a gente achava que era bacana” (MALAGOLI, 2017, turno 139). Essa despreocupação com o interesse do cliente

²⁶⁴ Tabicada: empilhada com espaçamento entre as peças permitindo que o ar circule por dentro da pilha e as peças tenham contato com o ar por todos os lados.

final se dava, também, pelo fato de venderem somente para lojas, e nunca direto ao consumidor.

O Sr. Carlos é muito ligado ao seu dia-a-dia atual, e me disse não conseguir lembrar muito do passado. Comentou que já passou por muitas coisas, por muitas novidades, todo os dias. Hoje, quando olha o espaço físico da empresa, fica pensando em como cabiam todas aquelas máquinas naquele pequeno local.

FIGURA 61 - ATUAL FÁBRICA DE CAPTADORES MALAGOLI



FONTE: Érico Malagoli (2017).

Atualmente, a Malagoli é uma empresa exclusivamente de captadores, vendendo para lojistas ou direto ao consumidor, pela internet. O Sr. Carlos me

disse que considera já ter alcançado o *status* de ser uma opção na escolha dos captadores, até mesmo a primeira opção, em detrimento aos importados. A variedade disponível em sua linha é seu grande diferencial, pois o importado, quando disponível em lojas, exibe apenas um ou dois modelos de melhor comercialização. Além do diferencial de comprar quase por encomenda, pois estando no Brasil, existe a possibilidade de algumas customizações. Comentou-me que atualmente não há mais no Brasil grandes fabricantes de guitarras, apenas *luthiers*. As empresas encomendam da Ásia e colocam suas marcas, transformando seus estabelecimentos em um lugar de recebimento de mercadoria importada e distribuição para as lojas. E, mesmo não sendo o economicamente mais rentável, a Malagoli, faz o caminho contrário: trabalham com o mínimo de importação.

6 CONTRIBUIÇÕES PARA UMA HISTÓRIA BRASILEIRA DA LUTERIA DE GUITARRAS ELÉTRICAS

Partindo das histórias dos quatro entrevistados, assim como de outras trajetórias ouvidas como fontes na minha dissertação de mestrado, considero ser possível esboçar como se iniciou e se desenvolveu a luteria de guitarras elétricas no Brasil. Acredito que o entendimento sobre as práticas, espaços e intencionalidades na luteria proveniente dos depoimentos dos próprios atores permite pensar a construção de uma versão dessa história. Concordo com Cardoso (2011) quando diz que a história é sempre um ponto de vista, e julgo que ouvir os próprios construtores de guitarra foi uma das formas mais profícuas de acessar as várias perspectivas sobre o assunto. Assim, trata-se da construção de uma história por meio da reconstrução da memória de pessoas e de um grupo. E ainda, pondero que essa construção exibe diversas facetas, que se unem e se moldam, e transpassam contextos sociais e culturais semelhantes, e que mesmo sendo individuais e fragmentadas, são histórias que permitem entender as percepções e assimilações da realidade de se construir guitarras no Brasil no recorte temporal.

O termo “construção” de uma história aqui utilizado não é pretensioso. Apenas sugere que, apesar dessas histórias existirem, elas não foram documentadas, catalogadas, ouvidas, compiladas e tampouco divulgadas.

Neste capítulo intenciono entrelaçar essas diversas histórias que alcancei na caminhada pela realização desta pesquisa, e construir uma versão da história brasileira. Um amálgama de histórias de indivíduos que me permitem entender como e em quais contextos a luteria da guitarra aconteceu no Brasil.

Penso que, um tema que atravessa todos os assuntos e argumentos de cada entrevistado, é o motivo de se construir uma guitarra elétrica. O motivo de se começar a construir uma guitarra, o motivo de construir em série (mesmo que

pequena), e o motivo continuar construindo por alguns (ou muitos) anos. Para que esses sujeitos construíssem guitarras? E porque esse seria um primeiro questionamento? Porque considero que fazer guitarra é uma intenção. A intenção desses sujeitos, a primeira escolha dentro de um campo de possibilidades²⁶⁵. Mas uma escolha respaldada pelos contextos onde estavam inseridos, temporal e espacialmente. Os caminhos trilhados pelos construtores foram variados. Seus projetos²⁶⁶ foram diferentes. Mas, ainda assim, suas narrativas exibem fatos que se afunilam e expõe duas vertentes: a música e o trabalho.

A necessidade de uma guitarra para tocar foi um dos estímulos à entrada na luteria. Em alguns casos, sem pretensões além de possuir o próprio instrumento.

O contexto cultural brasileiro do final dos anos 1950 e dos anos 1960 se apoiou enfaticamente no advento do *rock* instrumental (e posteriormente o *rock n'roll*) estrangeiro, trazido à audiência brasileira pelo cinema, e posteriormente pelo rádio e televisão, que fomentou a música do gênero e que propiciou a adesão dos jovens, resultando no rápido surgimento de bandas de *rock* no Brasil.

A exibição do filme *Sementes da Violência* nas salas de cinema brasileiras, em 1955, demarcou o que pode ser considerado a entrada do *rock n'roll* no país. A música *Rock around the clock*, gravada por *Bill Haley and His Comets*, integrante da trilha sonora do filme apresentou ao público brasileiro não só o ritmo norte-americano em processo de internacionalização, mas trouxe atrelado um modo de vida apropriado pela juventude dos Estados Unidos.

Como citei anteriormente, o sucesso do filme entre o público adolescente resultou em censura, com o argumento de que fazia apologia à violência (GRANDE, 2006).

²⁶⁵ Aqui retomo o conceito explanado por Velho (2003).

²⁶⁶ Novamente remeto à conceituação de Velho (2003).

Outro filme com participação ativa na construção do cenário cultural que se aproximava foi “No Balanço das Horas”, que trouxe mais ícones do *rock* para o Brasil, entre eles *Little Richard* e *The Platters*.

A exibição destes dois filmes deu sustentação à manifestação de um contexto cultural inédito no país, basicamente demarcado pela proliferação de bandas de *rock* e a criação de programas especializados, numa busca desenfreada dos caça-talentos e produtores por novos sucessos (GRANDE, 2006). Julgo que essa possibilidade de ser ouvido no rádio ou na TV e ensaiar uma entrada no panteão do *rock* nacional era uma aspiração para muito jovens que vivenciaram aquele contexto que, mesmo em circunstâncias locais, moldavam a necessidade, o deslumbre e a vontade da juventude.

Logo após a chegada do *rock* estrangeiro ao Brasil, pelas telas dos cinemas, um ambiente de divulgação e consolidação foi construído, se apoiando no tripé indústria fonográfica, rádio e televisão (OLIVEIRA, 2011). Neste processo, as gravadoras buscavam novos artistas, como os irmãos Tony e Celly Campello, no final dos anos 1950, ambos contratados pela gravadora Odeon, para registrar sucessos internacionais do gênero (OLIVEIRA, 2011); e divulgavam e sustentavam a essência de ídolos pelo rádio e pela televisão, em seus programas ao vivo. Celly acabou por se tornar um ícone jovem e passou também a apresentar um programa de TV direcionado à juventude – *Crush* em *Hi-Fi*, da TV.

O sucesso dos Campello, especialmente de Celly, provocou em outras gravadoras um súbito interesse neste mercado, que sequencialmente buscaram novos cantores e cantoras, servindo-se do furor do nascente *rock* nacional. Entre eles Sérgio Murilo, da gravadora Columbia e Sônia Delfino, pela Philips.

O arrebatamento que o gênero causou na juventude fez emergir, repentinamente, novos programas nas rádios e TVs nacionais. Oliveira (2011) cita alguns:

- Festival de Brotos, na rádio Bandeirantes de São Paulo, apresentado por Enzo de Almeida Passos;
- Alô Brotos, na rádio Mayrink Veiga do Rio de Janeiro, apresentado por Jair de Taumaturgo;
- A Parada é do *Rock*, na rádio Globo do Rio de Janeiro, apresentado por Chacrinha;
- Hoje é Dia de *Rock*, na rádio Mayrink Veiga, apresentado por Isaac Zeltman; - Os Brotos Comandam, apresentado por Sérgio Galvão, na rádio Bandeirantes de São Paulo e por Carlos Imperial, na Rádio Guanabara do Rio de Janeiro

O rádio foi o meio de comunicação de maior penetração nos lares brasileiros nos anos 1950, período considerado áureo para o veículo no Brasil. Houve naquela década, não só o aumento do número de aparelhos²⁶⁷, mas também uma expansão das emissoras de rádio²⁶⁸. A consolidação do *rock n'roll* em território nacional, assim se realizou diretamente atrelado ao rádio, que só perdeu seu lugar de principal mídia divulgador com o sequente fortalecimento da televisão.

A estrutura de sucesso dos programas de rádio, posteriormente foi adaptada à televisão, nos anos 1960, cedendo espaço aos programas musicais, sempre ao vivo e com a participação barulhenta de plateia (PINTO, 2015)

Como citado, o programa Jovem Guarda, da TV Record, apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, tratava-se de um show ao vivo, com performances musicais, dos próprios apresentadores e de músicos convidados. Rapidamente, tanto seus anfitriões quanto seus convidados, se tornaram ídolos nacionais, não só na música, mas também como personificações de identidade e comportamento da adolescência. O movimento Jovem Guarda

²⁶⁷ Lembro que, como já citado anteriormente, o Ibope da época demonstrava que cerca de 91% dos domicílios da cidade do Rio de Janeiro e 88% de São Paulo possuíam rádio (AZEVEDO, 2002).

²⁶⁸ De cinco empresas em 1933, alcançando quarenta e sete em 1950²⁶⁸ (AZEVEDO, 2002).

foi o primeiro movimento de *rock* do Brasil. Esse ímpeto musical acabou por incentivar a estética da juventude roqueira, fornecendo elementos para a construção um estilo de vida que tinha por base a contracultura. Mas, ao mesmo tempo, demonstrou uma apropriação e releitura do estilo do *rock n'roll*, fundamentando o que viria a definir os elementos caracterizadores do *rock* brasileiro (OLIVEIRA, 2011).

Essa imagem construída dos ídolos dos jovens ia além do *status* de celebridade do *rock*, e se atrelou também à vestimenta, à linguagem e à conduta. A construção de ídolos da juventude permitiu/concedeu a descoberta de um nicho mercadológico anteriormente não explorado – a juventude (PINTO, 2015). A própria concepção de juventude necessitou ser construída e teve por base a conveniência de um estilo de vida que remetia à liberdade, à contracultura e à rebeldia (PINTO, 2015) e que trazia consigo a criação de bens culturais e de consumo que representassem essa juventude. Como citei, os programas, ao mesmo tempo que eram produtos, também construíam e expressavam modos de vida (PINTO, 2015). Essa idealização/realização de um “modo de ser” determinantemente estabeleceu a identidade da juventude nesse período, que permitiu ao jovem um lugar de ator social, com reconhecimento deles, entres eles e perante a sociedade (PINTO, 2015).

Ainda, incorporada ao novo conceito de juventude, a base mercadológica licenciava produtos associados ao *rock* e ao jovem, como roupas, livros, material escolar, chapéus, carros, alimentos, etc, construindo, juntamente com massiva divulgação midiática a expressão da cultura juvenil nos anos 1960 (PINTO, 2015). Oliveira (2011) lembra que, desde o sucesso de Celly Campello como ícone da música, até bonecas infantis com seu nome foram lançadas.

Ao mesmo tempo, enquanto o novo cenário cultural fascinava e persuadia a juventude brasileira, o país vivia um momento político e econômico peculiar. Simultaneamente ao advento do *rock n'roll* em território nacional, que

fomentava a indústria da música e estimulava a demanda por guitarras elétricas, a política de Estado restringia as importações dos bens de consumo (LUCA, 2001 e DEITOS, 2012) e propagava um contexto de auxílio à produção no Brasil. Em sua política desenvolvimentista, que perdurou até o final de seu governo em 1961, Juscelino Kubitschek, estimulou a fabricação interna de bens de consumo, permitindo apenas a importação direcionada à compra de bens de produção. Essa característica de desenvolvimento quase compulsório foi demarcada por uma busca de progresso econômico pós-guerra de toda a América Latina.

Dessa forma, o Estado encorajou os investimentos na indústria nacional, na produção interna e favorecimento do produto brasileiro. Os instrumentos musicais, entre eles.

Lembro também que a década de 1960 foi marcada por drásticas mudanças políticas e sociais, excepcionalmente a partir de 1964, após o golpe promovido pelos militares, na destituição do então presidente João Goulart. O governo militar também pregava diligência ao produto nacional, e manteve as barreiras de importação aos produtos manufaturados, privilegiando a indústria interna, impulsionada por políticas protecionistas e que, mesmo nem sempre explícitas, tinham na variação cambial e nas tarifas de importações seus principais pilares (WEISSKOFF, 1978).

Pondero que a conjuntura política, econômica, social e cultural proporcionou o estabelecimento e sustentação da atividade da luteria de guitarras no Brasil. O panorama da música *rock n'roll*, que tem como um de seus símbolos a guitarra elétrica, teceu uma desproporcional demanda pelo instrumento, ao mesmo tempo em que, impedidos legalmente de comprar equipamentos no exterior, os músicos se encontravam na imposta determinação de comprar guitarras brasileiras. A opção nacional de guitarras viabilizou a manutenção do estilo *rock* no Brasil nos anos 1960. Faço aqui uma breve reflexão

sobre qual caminho a música popular teria seguido sem o mercado nacional de guitarras elétricas. Como exemplo, cito o comentário de Calado (1996) sobre Arnaldo Baptista, que aos catorze anos, vendeu uma moeda de ouro por dez dólares e comprou um contrabaixo da marca Del Vecchio. Do mesmo modo, Roberto Carlos e seu conjunto utilizavam instrumentos Phelpa e Giannini. Uma análise de imagens capas de discos de conjuntos dos anos 1960 evidencia a relevância desse mercado nos trilhos do *rock* no Brasil.

Em outro panorama, de igual destaque e magnitude, a luteria de guitarras no Brasil foi estruturada e desenvolvida com base no complexo composto de conhecimentos e habilidades prévias que cada indivíduo dispunha consigo. Os sujeitos não eram construtores de instrumentos musicais, tampouco acessavam modelos de produção instituídos, mas se constituíram em um amálgama que se convergiu no conhecimento da luteria de guitarras nos anos 1960. Não se aprendia luteria de guitarras formalmente, mas por meio da prática e do domínio de conhecimentos que a embasaram, como os provenientes da carpintaria, marcenaria, mecânica, eletrônica, ferramentaria, pintura automotiva, etc, incorporados no objetivo de construir um instrumento.

Julgo importante denotar que essas competências não provinham apenas do sujeito que tinha a iniciativa de começar a construir guitarras (os entrevistados), mas de todos os participantes do processo completo, do desenho à produção.

Dessa forma, o repertório técnico e/ou possibilidades técnicas, influenciou como um catalisador o início da luteria de guitarras brasileira. Considero por repertório a miscelânea de saberes necessários. Perícias e experiências de outros trabalhos que convergem para formar um profissional específico. Ainda que não soubessem construir uma guitarra, traziam competências de outras fontes que os permitiram participar desta atividade. Marchese (2009) cita que “um bom *luthier* é, além da habilidade com a madeira,

um engenheiro, um físico, um historiador, um mecânico e um mago” (MARCHESE, 2009, p. 10).

Esses panoramas também evidenciam que nem sempre a necessidade por um instrumento foi um fator crucial na decisão de construir guitarras. Ainda que participar do universo do *rock* e tocar guitarra fosse convidativo para a juventude, considero que outro motivo predisps esses construtores a participarem desse mercado: o trabalho, como caminho para o lucro financeiro, como uma intenção de construir guitarras para vender.

O romantismo atribuído ao mestre artesão, nostálgico e idílico, participa da história nacional da luteria de guitarras, mas de forma ressignificada. A ingenuidade²⁶⁹ do *luthier* artista, que considera cada obra um trabalho único e irrepetível, também aparece nessa história, mas construir guitarras era um negócio, uma atividade econômica, com um objetivo financeiro.

Faço essas considerações avaliando o conteúdo presente nas narrativas dos entrevistados que caracteriza objetivos de padronização, aumento da produção com divisão de trabalho, organização de etapas, mecanização e automação. Ainda que apresentem desvios e heterogeneidades, considero esse um dos elementos relevantes na pretensão de rascunhar essa história: os motivos e a forma como os construtores idealizaram e conceberam seus sistemas de fabricação.

A construção de guitarras no Brasil se iniciou parte em fábricas de instrumentos musicais (que já produziam violões, por exemplo), parte em pequenos ateliês, quase sempre adaptados em garagens ou locais similares. O processo foi, a princípio, integralmente manual e instintivo. Embora algumas seqüências e modos de fazer pudessem ser conhecidos por alguns dos construtores, foi um processo empírico. Não existia um código partilhado, um

²⁶⁹ Considero aqui a ingenuidade de imaginar que arte basta, sem a necessidade de se preocupar com o dinheiro.

modelo de construção de guitarras elétricas instituído a ser seguido, discutido e intencionado. Ainda que algumas dúvidas pudessem ser sanadas nas poucas fábricas existentes, cada indivíduo foi desenvolvendo seu próprio método, experimental, e quase que exclusivamente fundamentado em seu repertório técnico.

Neste momento, a intenção era fazer uma guitarra, e a movimentação para um processo de resultado padronizado aconteceu rapidamente. Em alguns casos muito rápido: a partir do quarto ou quinto instrumento. Pontuo que nesta etapa, um dos propósitos foi a contratação e treinamento de mão-de-obra. Assim como os entrevistados, a experiência de funcionários contratados estava em conhecimentos específicos distintos que, associados, foram desenvolvendo os fundamentos da luteria de guitarra no Brasil.

Com o mesmo intuito, também enfocavam a criação e o aperfeiçoamento de métodos de produção e no desenvolvimento de equipamentos e gabaritos. A aquisição/adaptação de máquinas e contratação de assistência resultava em um evidente aumento da produção. Alguns chegaram a fabricar duzentas guitarras por mês e ter mais de vinte funcionários. Estas circunstâncias de criação de novos processos e máquinas e emprego de trabalho contratado abrigavam uma questão frequente de intencionalidade, que considero ainda ser pertinente na luteria, sobre a melhor forma (ou melhor método) de construir uma guitarra elétrica.

No intervalo entre o propósito de construir a primeira guitarra e começar uma produção padronizada, um questionamento, talvez o mais explícito das intenções, se mantinha presente entre os entrevistados: qual padrão/modelo de guitarra construir.

A complexidade que existe na construção de um instrumento musical é desenvolvida pelo próprio artesão, e está incorporada à sua constituição como trabalhador. A complexidade cognitiva do *design* de uma guitarra elétrica

sugere uma intrincada cadeia de intencionalidades técnicas e sociais, demonstrando conhecimento profundo do uso ao qual se direciona. Ao mesmo tempo, ressalto que essa cadeia também é construída nas relações existentes além do vínculo sujeito/artefato, mas também está presente nas associações dos sujeitos com eles mesmos, com seus saberes, suas técnicas, o material que utilizam, etc. Para Bergmann Filho (2016), essa cadeia de relações faz parte de um processo comum de produção e uso, de acordo com o contexto no qual está inserido, onde os “seres humanos projetam, constroem e consomem objetos e assim atribuem significado, segundo nossas [suas] próprias experiências pessoais e/ou coletivas” (BERGMANN FILHO, 2016, p. 35).

Alguns modelos norte-americanos de guitarras, lançados antes do final dos anos 1950, já eram reconhecidos pelos músicos brasileiros, como a *Telecaster* (1952), a *Stratocaster* (1954) e a *Jazzmaster* (1958), da empresa Fender e a *Les Paul* (1952), a *Explorer*, a *Flying V* e a *ES 335* (1958), da Gibson. Estes instrumentos não eram acessados facilmente para medições ou verificações *in loco*, mas eram identificados na televisão, em revistas e nas capas de discos. Assim, empregando essas referências como inspiração, os construtores de guitarras faziam suas escolhas, tomavam suas decisões e materializavam suas intenções.

Além disso, não existia nenhuma obrigação em copiar os instrumentos importados. Ainda que alguns ídolos da música fossem estrangeiros e utilizassem instrumentos estrangeiros, os construtores brasileiros preferiram investir em seus próprios *designs*. Noto que o referencial importado sempre esteve presente, demonstrado por características evidentes de formas, medidas e posicionamento de peças. A princípio era um composto de informações, mas quando examinados com minúcia, é possível compreender sua origem conceitual, de onde vieram os parâmetros utilizados. Contudo, não considero um despropósito, por se tratar de um aprendizado empírico e sem referencial brasileiro consagrado, sendo parte do processo de formação na atividade. A

apropriação de valores formais e simbólicos de instrumentos já consagrados me parece compreensível e coerente em um momento de estruturação de uma atividade. E, de certa forma, ainda é uma prática comum na luteria. É evidente, por exemplo, dentro das salas de aulas do Curso de Luteria da UFPR, a necessidade dos estudantes, durante seus processos de criação, o apoio do padrão institucionalizado, basicamente os mesmos modelos referenciais utilizados nos anos 1960. Considero por inspiração a criação com base referencial em outro artefato, que fornece ideias e noções, inclusive simbolismos, e dessa forma muito coerente e aceitável, uma vez que resulta em um trabalho livre em relação ao modelo original. Relembro aqui que cópias e imitações nem sempre tiveram um caráter de ilegalidade ou atividade socialmente desaprovada, mas usufruíam de um *status* legítimo até o século XIX, sendo estes conceitos rejeitados apenas na “modernidade” (BAUDRILLARD, 1981 *apud* APPADURAI, 1986).

As alterações mais frequentes criadas sobre os modelos estrangeiros eram normalmente na variação da configuração, modelo e quantidade de captadores, modificações nas silhuetas dos corpos e mão e, principalmente, a adaptação para materiais disponíveis no Brasil naquela época. As formas de se reproduzir um desenho já demonstravam possibilidades de alterações. Como exemplo, lembro dois relatos que constataam que essas modificações. Sem um instrumento matriz em mãos para consultar e projetar, alguns construtores adaptaram ou desenvolveram novas formas de reproduzir modelos originais, que ocasionalmente geravam alterações no formato e proporção. A guitarra Supersonic da Giannini, projetada pelo Sr. Carlos Sossego, foi desenhada sobre uma imagem projetada na parede por um retroprojetor. Do mesmo modo, em minha dissertação, Sr. Sebastião da Silva me contou que escolhia uma das partes do instrumento como referência e depois aumentava a imagem até que o tamanho da parte chegasse ao tamanho real.

Considerando que o resultado técnico idealizado é o mesmo: uma guitarra elétrica, penso sobre uma reflexão de Miller (2013) que me ajuda em uma das distinções que as fazem diferentes. Miller (2013) sugere que as diferenças não se evidenciam facilmente no artefato, mas em como são produzidos. Cada técnica desenvolvida e cada método criado na luteria de guitarras dos anos 1960 ocorreu de acordo com a realidade de cada sujeito. Realidade essa recriada a todo instante pelos artefatos que produziam e a relação entre eles.

A função da guitarra elétrica, aparente na descrição do instrumento como um objeto, não dá conta dos significados que o artefato incorpora. A construção simultânea de pessoas e objetos gera peculiaridades que determinam seu uso e *status*. Significados não são funções de uso, mas são construídas na relação do construtor/usuário e os objetos. Ou seja, a compreensão das funções dos objetos ocorre nos contextos socioculturais nos quais estão inseridos, onde a qualidade de um artefato corresponde às necessidades do sujeito, e a partir deste momento envolve simbolismo, técnica e uso (ONO, 2006). Ono (2006) diferencia funções de uso e simbólica para os artefatos. A função simbólica aqui é considerada uma dimensão representativa, ficando o termo “função” apenas para referência à sua utilidade. Essa dimensão simbólica é de grande valor avaliativo, ainda mais quando se insere em um ambiente com ampla diversidade de escolhas, que em alguns casos é necessário manter funções de uso desnecessárias para que a dimensão simbólica não seja alterada ou perdida. Lembro aqui brevemente a declaração de Sr. Carlos Sossego sobre ser uma guitarra de *jazz* diferente da guitarra de *country*, que é diferente da guitarra de *rock*. Em sua exterioridade, são objetos tecnicamente idênticos. E por vezes são a mesma guitarra, mas sua participação e significados são diferentes em cada contexto, construídos na relação com o público, com o músico, sua realidade e sua localização na sociedade. Lembro Cantwell (1997)

quando comenta que Bob Dylan (1941-), em um festival em Newport em 1965, nos Estados Unidos, “finalizou pessoalmente o ressurgimento do movimento *Folk* quando usou uma guitarra elétrica (...)”²⁷⁰. Ele se refere à polêmica gerada quando Dylan subiu ao palco empunhando, pela primeira vez, uma guitarra elétrica e não foi acolhido pela plateia. Para Waksman (2001), os participantes da música popular norte-americana percebiam a guitarra elétrica como uma intromissão tecnológica em sua comunidade ideal e intocável. Dylan, naquele momento, atribuiu ao artefato e às suas relações com o público, um novo e profundo significado.

Outro fator relevante na dimensão simbólica é a relação dos objetos com o *status* social - a mútua construção de identidade sujeito/artefato demarca também condições sociais. Compreendo assim que a dimensão simbólica dos artefatos está diretamente vinculada à dinâmica social, cultural e econômica dos indivíduos e sociedades. Evidencio esse entendimento, entre outros fundamentos, pela relevância que a guitarra elétrica atingiu no Brasil, como instrumento não só de música, mas de representatividade e de pertencimento, no advento da Jovem Guarda e do *rock 'n roll*. O contexto sociocultural, e ainda o político, presenciaram uma transformação significativa neste período, sem contar que, economicamente, o regime militar também tinha suas peculiaridades que, como já citado, colaboraram na construção da guitarra elétrica, tanto física como simbolicamente. Além disso, a guitarra permitiu a músicos e construtores adentrarem um mercado novo, amplo e profícuo. A oportunidade laboral neste contexto fez com que algumas escolhas fossem redirecionadas (propósitos de carreira na música, por exemplo, se transformaram em propósitos de construtores de instrumentos) e, ao mesmo

²⁷⁰ Tradução do autor de: “having personally terminated the popular folk song revival, some thought, by picking up an electric guitar and sending his message around the world with it” (CANTWELL, 1997).

tempo, estabeleceu novas relações entre eles (sujeito/artefato), a partir de uma reconstrução identitária mútua.

A construção do significado de uma guitarra fabricada no Brasil também era influenciada pelo contexto político do período. Como a importação de bens de consumo, devida ao sistema político adotado no país, era restrita, peças e acessórios utilizados nos modelos importados não eram acessíveis. Construir guitarras no Brasil no período dependia de peças nacionais similares ou adequações estruturais. Materiais como chapas de PVC²⁷¹ em três camadas, comuns na construção de escudos e tampas de guitarras importadas eram substituídos por Fórmica®²⁷², que exigiam outra forma de afixação devida à baixa espessura. Partes como chaves e componentes foram adaptadas para o que estava disponível no momento, de fabricação nacional. Da mesma forma, peças metálicas eram, obrigatoriamente, produzidas no Brasil, quase sempre pelo próprio construtor, que as conformava de acordo com sua necessidade e capacidade técnica, alterando significativamente a ideia proposta nos modelos de guitarras importadas. Pondero que, por outro lado, além da intenção de se criar um objeto particular, as necessidades de adequação aos insumos disponíveis, acabaram por oportunizar à luteria brasileira dos anos 1960 um caráter de exclusividade, quando alguns diferenciais de *design* se mostraram quase obrigatórios. Penso que essa adequação sociotécnica permitiu, além da individualidade projetual, liberdade de obrigações formais em relação aos modelos estrangeiros já instituídos. Ao tempo que viabilizou o desenvolvimento de novas técnicas de composição e construção, adicionando outros saberes ao surgente conhecimento da luteria de guitarras brasileira.

²⁷¹ Sigla de policloreto de vinila. É um tipo de plástico que tem por principal característica ser composto por menos de 50% de derivados de petróleo. Comumente utiliza na produção de tubos e conexões, fios, sapatos, embalagens, entre outros.

²⁷² Formica® é uma marca registrada que passou a designar um produto genérico, um laminado decorativo de alta pressão à base de resina melamínica. Fonte: <http://www.formica.com.br/>.

De acordo com Dagnino (2002), a tecnologia não é facilmente adaptada a todos os contextos da forma como é concebida. Tecnologias desenvolvidas em países avançados nem sempre se adequam a outros lugares. Esse autor justifica com alguns argumentos que são, entre outros, a não observância das especificidades locais, a proteção tarifária e o próprio intuito da criação de uma estrutura de formação de recursos humanos e de pesquisa locais (DAGNINO, 2002). Dagnino (2002) explicita que “alguns desses mecanismos que resultavam em processos de adequação tecnológica foram inclusive adotados como política governamental no contexto do modelo de industrialização via substituição de importações com mercado protegido” (DAGNINO, 2002 p.62), explanação que caracteriza o período desenvolvimentista discutido anteriormente e que é claramente exemplificado pela construção de guitarras elétricas no Brasil. Dessa forma, foi na conceituação de Dagnino (2002) que me apoiei para utilizar e associar o termo “adequação sociotécnica” à luteria nacional de guitarras, no sentido da busca por adequar uma tecnologia convencional (ou mesmo desconhecida/não dominada), “adotando critérios suplementares aos técnico-econômicos usuais e aplicando-os a processos de produção e circulação de mercadorias visando a otimizar suas implicações” (DAGNINO, 2002, p.63).

As intenções, evidentes na escolha do modelo de guitarra, também estavam presentes na forma de construir, nas escolhas das etapas, ordens, hierarquias de processos e separação e distribuição de tarefas. A decisão de como fazer era um questionamento quase diário. A todo tempo, os sujeitos envolvidos na construção (entrevistados e funcionários) se mantinham, juntos, conectados à ideia de desenvolver uma nova forma de fazer. Incluo os funcionários nessas decisões por considerar que as competências específicas de cada indivíduo lhe concediam a prerrogativa de também pensar e incrementar os métodos de produção. A construção do saber prático da luteria se deu em conjunto, onde os envolvidos se mobilizavam na mesma busca por otimização

dos processos. Considero essa uma das dinâmicas da produção na luteria, constantemente deslocadas das formas tradicionais ou habituais, para novas aproximações, empíricas, de tentativa e erro, que estruturavam o dia a dia nos ateliês e alargavam o conhecimento aplicado.

Cada construtor e os funcionários, em cada ateliê, em cada realidade, desenvolviam seus modos de executar um processo, de acordo com seus propósitos, e nessas práticas se evidenciavam a realidade do “construir” guitarras nos 1960, e que, a princípio, foi bem diferenciada entre eles. Julgo importante discutir novamente os interesses de mercado, pois o objetivo também era importante na escolha de como produzir. De forma genérica, arrisco dizer que os construtores que adentraram o mundo da guitarra elétrica pela música, na necessidade de construir seu próprio instrumento musical, compartilhavam de outra percepção mercadológica. Enfocavam e direcionavam seus esforços de produção no intento de resultar qualidade - tocabilidade. A quantidade, ainda que fosse importante, pois estava ligada ao lucro, e afinal era esse o propósito do negócio, ficava em segundo plano. Este tipo de produção enfocava encaixes perfeitos e eficazes, que possibilitavam intercambialidade de partes (fator conveniente para o construtor e para o músico), ergonomia, funcionalidade, equilíbrio, estética (conceitual e de acabamento) e som. Desenhar e construir cada peça, à mão, analisando cada detalhe, onde cada parafuso se encaixava e qual sua função, fazia parte desse propósito. Construir uma peça à mão, ao contrário do que a ideia possa remeter, não era falta de padrão, mas, em muitos casos, a possibilidade de fazer algo que não era fácil (ou possível) ser encomendado em metalúrgicas ou ferramentarias, sem perder características escolhidas e levando a funcionalidade em consideração. O próprio *design* fomentava a tocabilidade. Decisões como espessura do braço, posição das peças, acessibilidade às notas, eram atribuições ponderadas em função do comprador. Era importante que o consumidor fosse contemplado

com um instrumento pensado por um músico. Sublinho que esse processo de desenvolvimento era contínuo e ininterrupto, notadamente demonstrado na constante atualização e correção do *design* e, ao mesmo tempo, desafiador. O desejo e empenho de construir superava as adversidades, e colocava os construtores em um lugar de transpassar obstáculos frequentemente para se manterem na atividade.

Em outra perspectiva, estava presente um enfoque com tendência ao mercantil, que visava a construção de guitarras para atender uma demanda de mercado. Neste caso, ainda que os processos de produção e os objetivos fossem semelhantes, haviam alguns desvios que alteravam substancialmente os modos de desenvolver seus modelos. Como explicitado nos capítulos biográficos, comercializar guitarras nos anos 1960 era fácil e por isso, ter esses produtos na linha de produção era uma prerrogativa de lucratividade. Comprovo esse entendimento pelos relatos dos entrevistados, sobre a progressão contínua de sua produção e sobre a facilidade em se vender guitarras. Sr. José Guilherme, como exemplo, comentou que bastava construir que as guitarras eram vendidas. A venda direta para consumidores era tão requisitada que lojas chegavam a reclamar cobrando produtos. Sr. Romeu frisou que chegou a vender três meses de estoque adiantado, visto a alta demanda pelos instrumentos nos anos 1960. Nestes casos, os quais considero ter direcionamento comercial, o *design* era desenvolvido para uma produção descomplicada, pois visavam uma construção mais ágil e simplificada, independente de maquinário avançado ou de mão-de-obra especializada. As peças eram contempladas em suas funções básicas, com o mínimo de possibilidade de ajuste. Da mesma forma eram decididas a quantidade e finalidade dos controles. Entre essas escolhas, construir instrumentos em uma única peça de madeira era uma alternativa. As cavidades eram feitas pelo lado da frente, que no final do processo era coberta com o escudo, já pronto com todos os componentes afixados. O processo

construtivo obtinha simplificação pois, além da necessidade de produzir cavidades somente de um lado do instrumento (economia de tempo na tupa superior), a montagem da eletrônica era mais ágil. Neste sistema somente a escala era colada, ou seja, existia apenas uma colagem na produção. Com o planejamento adequado, uma guitarra poderia ser construída em um dia, e seguir para a etapa de acabamento no dia posterior.

Considero que essas duas perspectivas da luteria de guitarras nos anos 1960 são evidentes no discurso dos entrevistados, pois alguns enfatizam seus instrumentos e suas características, enquanto outros enfocam suas narrativas em produção, maquinário, mercado e vendas.

A concepção de seus sistemas de produção, que opto por chamar de práticas de ateliê (ou de fábrica²⁷³) estiveram sempre em posição relevante no trabalho dos construtores no recorte temporal. Por suas narrativas, é expressivo que o desenvolvimento de máquinas, moldes, gabaritos e ferramentas que facilitassem ou automatizem os procedimentos de construção, ocupava um lugar considerável na rotina destes sujeitos. Julgo inclusive ser mais importante, em alguns casos, que o próprio artefato por eles resultante, que me permite afirmar novamente que se constituir construtor de guitarra vai além do artefato, e se dá em todo o contexto onde o sujeito e o artefato se localizam. Construir, pensar, desenvolver, desenhar, projetar, intencionar, também participam do processo de construção do indivíduo.

Ressalto que, apesar dos discursos dos construtores demonstrarem em muitos momentos dar relevância à mecanização apenas como caminho à produtividade e sucesso financeiro, considero que outras intenções também estavam presentes nesses direcionamentos. Não tenho dúvidas sobre a

²⁷³ Os entrevistados utilizam o termo fábrica quando se referem aos seus espaços de trabalho. A nomeação ateliê foi escolhida por mim pois considero denominar, além de um local de produção, um ambiente de criação artística, invenção e experimentação.

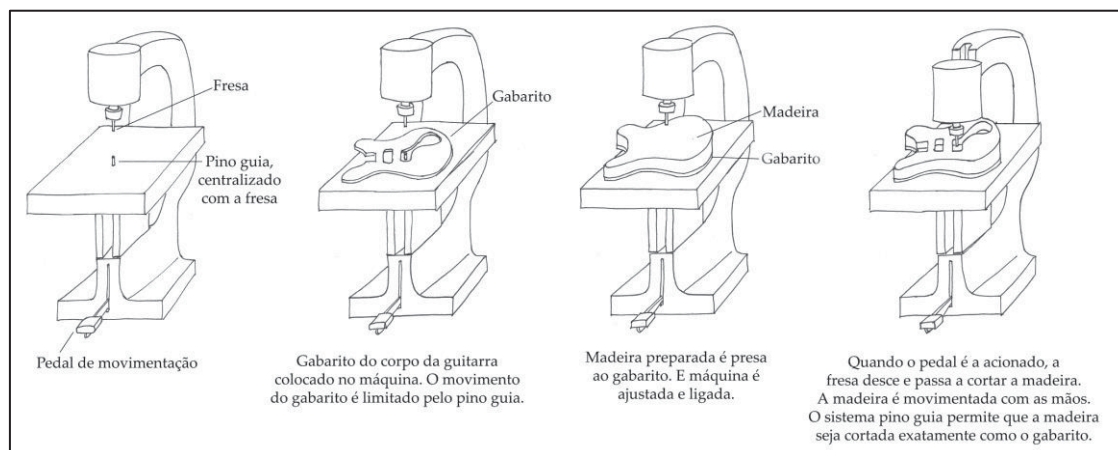
importância da participação no mercado, mas penso que investir tempo na construção de uma máquina para enrolar captadores, por exemplo, significava mais que aumentar a lucratividade, mas ter influência direta no som de sua guitarra. Afinal, o som da guitarra também é um marcador/diferenciador de cada construtor. Da mesma forma, considero que, a possibilidade de produzir as próprias peças expressava, além da independência perante fornecedores, a perspectiva de exclusividade. Ilustro com o relato do Sr. Romeu sobre comprar tarraxas (apêndice 4) e o propósito de se diferenciar: “tarraxas eu comprava. Tarraxas desde o começo era a Horvath que fazia, fazia já especial pra gente. Eu ia lá na Horvath e falava: “eu quero, mas a Begher é diferente. Dá pra você fazer assim, assim, assim?”. Ele fazia a tarraxa especial” (BENVENUTI, 2013, turno 34).

Considero esse agrupamento de práticas e decisões, a tecnologia da luteria da época.

Nesta dinâmica tecnológica da luteria de guitarras, algumas necessidades também podiam ser supridas com a compra de máquinas, como a tupia superior, equipamento padrão na luteria de guitarras elétricas de produção em série²⁷⁴ e padronizada. Trata-se de uma máquina que, utilizada com molde ou gabarito adequado, permite reproduzir o mesmo modelo milhares de vezes (figura 62).

²⁷⁴ Em uma referência até os anos 1990. A partir de então, parte da produção em série em fábricas utiliza equipamentos controlados por computador.

FIGURA 62 - SEQUÊNCIA DE OPERAÇÃO DA TUPIA SUPERIOR



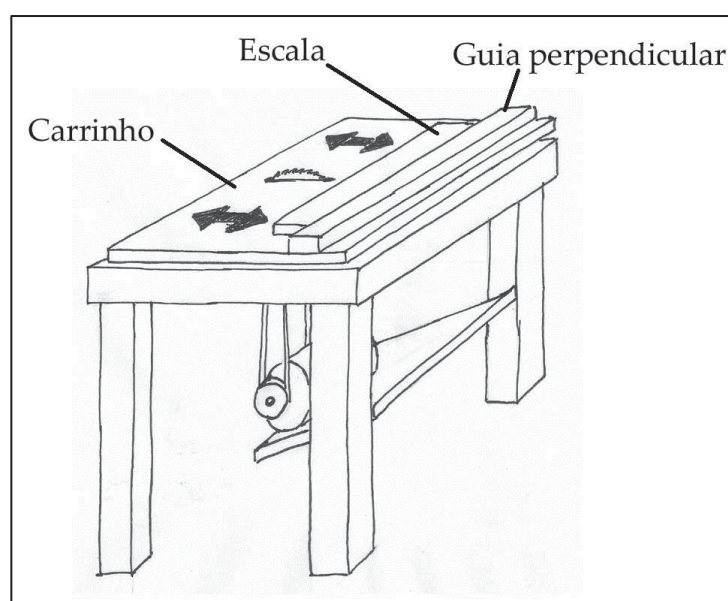
FONTE: o Autor (2019).

Ainda assim, os incrementos tecnológicos de produção criados em ateliê ocupavam lugar significativo. Assinalo alguns exemplos que considero eficientes para ilustrar a imprescindibilidade dessa iniciativa no cotidiano destes construtores.

A escala da guitarra, que é a parte onde o músico digita as notas que pretende tocar, necessita de exatidão em sua confecção. A afinação do instrumento depende da perfeita posição em que os trastes (apêndice 4) são instalados, cada um em uma distância específica do início das cordas. Assim, a marcação dessas posições, bem como os cortes para cada traste, demanda execução com precisão. A forma mais simples de realizar este procedimento é anotar as posições e cortar os canais que receberão os trastes com um pequeno serrote, trabalho que exige tempo e habilidade, não somente para manter o corte no lugar certo, como para manter o corte no esquadro. Encontrar uma forma de aperfeiçoar e acelerar este processo foi fundamental no desenvolvimento técnico e comercial dos ateliês de luteria de guitarra da época. Uma das soluções, que chegou a ser ensaiada por alguns construtores era a confecção de uma caixa de madeira com cortes nas posições exatas de cada traste, onde a escala era presa e, com o serrote, as cavidades dos canais era realizada.

Mas o equipamento mais comum era uma ferramenta elétrica que pudesse repetir os cortes, paralelamente, e guiados por um gabarito. Basicamente, tratava-se uma serra circular de bancada adaptada com uma lâmina de baixa espessura (aproximadamente 0,6 mm) e com uma guia perpendicular e móvel (figura 63). A guia perpendicular é móvel, também chamada de carrinho, e fazia movimento para frente e para trás, mantendo o corte no ângulo de 90°. O gabarito indicava a posição que madeira da escala deveria colocada, para que cada canal, um a um, fosse cortado. O trabalho ainda era manual, mas permitia precisão e paralelismo dos canais, e unificava a profundidade e o diâmetro dos cortes.

FIGURA 63 - MÁQUINA PARA CORTAR OS CANAIS DOS TRASTES NA ESCALA

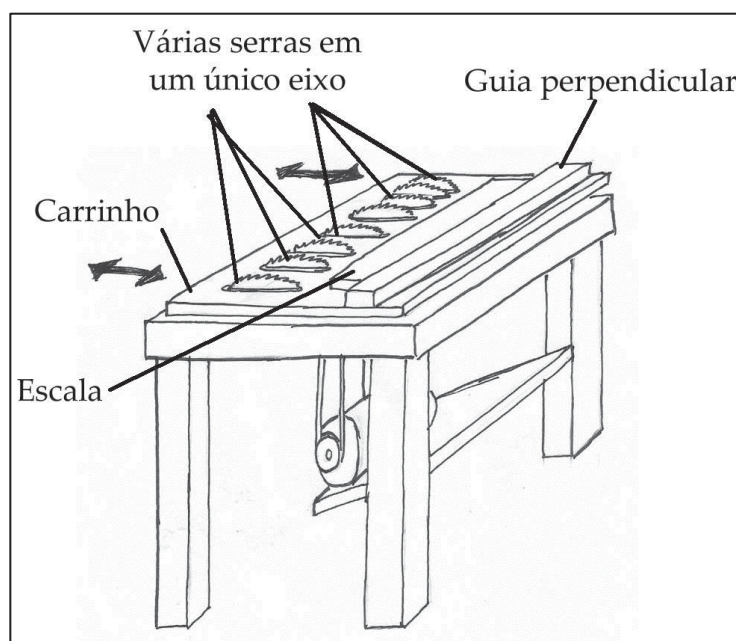


FONTE: o Autor (2019).

Este processo, com estes equipamentos construídos nos ateliês, tinha o mesmo objetivo para todos os construtores, mas a forma na qual cada um desenvolvia sua máquina era distinta. Além do sistema de mesa com carrinho, descrito acima, alguns construtores investiam em um equipamento com um único eixo com diversas serras (figura 64), já instaladas nas distâncias exatas

para cada traste. Dessa forma, era possível executar todos os cortes dos canais com um só movimento. Apesar da aparente simplicidade, essa versão da máquina exigia construção especializada e de alto valor.

FIGURA 64 - MÁQUINA PARA CORTAR OS CANAIS DOS TRASTES NA ESCALA, COM VÁRIAS SERRAS NO MESMO EIXO

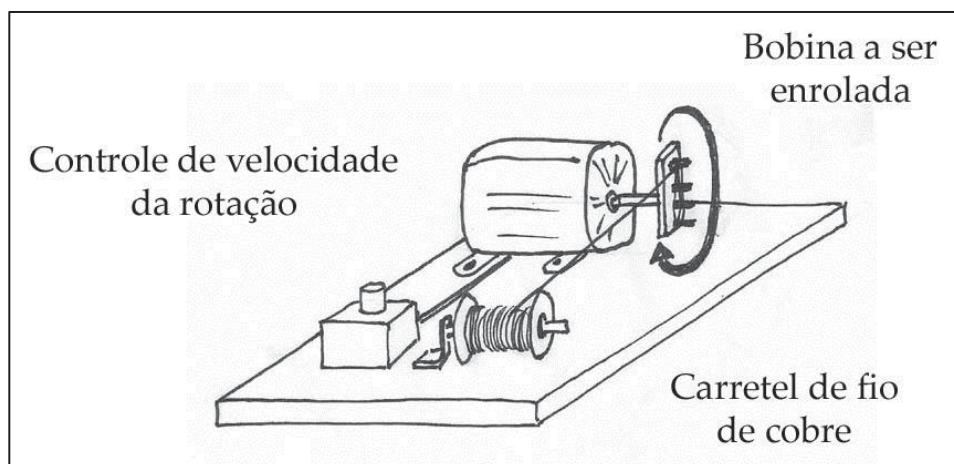


FONTE: o Autor (2019).

Outra ferramenta comumente desenvolvida nos ateliês eram equipamentos para enrolar bobinas de captadores. Tratava-se, basicamente, de um sistema onde o fio de cobre era enrolado na bobina vazia do captador (processo ilustrado na figura 59), através do giro de um motor. A demanda mais importante na montagem deste dispositivo era qual motor usar e como controlar velocidade de rotação. A rotação muito alta aumenta as chances de quebrar o fio. Geralmente eram desenvolvidos empregando-se pequenos motores elétricos de máquina de costura, que inclusive eram equipados com controle de velocidade. Construir o próprio captador fazia parte da preocupação com o som que alguns construtores nutriam com seus instrumentos. Era evidente a

intenção de se controlar a qualidade sonora e estética de suas guitarras, e assim se diferenciar de outras marcas.

FIGURA 65 - MÁQUINA PARA ENROLAR BOBINAS DE CAPTADORES MAGNÉTICOS



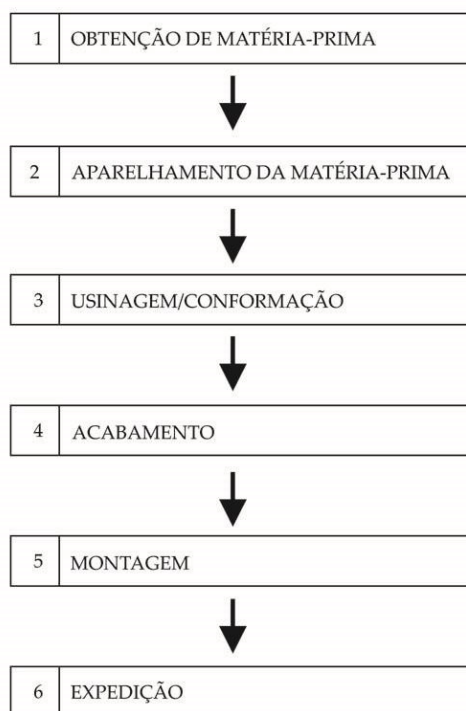
FONTE: o Autor (2019).

Excetuando-se alguns equipamentos construídos, como os citados acima, os ateliês eram semelhantes em seu maquinário, pois as sequências operatórias de construção de cada um eram equivalentes. Aqui cabe mostrar uma cadeia operatória lógica²⁷⁵ (figura 66), seccionada em etapas e que abrange o processo construtivo de uma guitarra elétrica, no recorte espacial e temporal, de forma genérica, que poderia ser aplicada a qualquer processo, artesanal ou industrial de confecção. O conceito e uso do artifício de cadeia operatória que utilizo foi desenvolvido por Marques (2009), com base em Balfet (1991), e exibe uma ferramenta com caráter de “observação, descrição e análise de processos técnicos” (MARQUES, 2009, p.144). Agrupando-se etapas, e depois sequências e operações, cria-se um referencial que abrange todo o processo produtivo da atividade. Assumo que possivelmente existiam variantes, afinal algumas

²⁷⁵ Ou teórica. Nomenclaturas utilizadas por Balfet (1991), anotado por Marques (2009) para definir a cadeia operatória genérica, que se aplica a toda uma produção, independente do grau de automatização.

realidades não sem cruzaram, mas julgo que, considerando as narrativas dos entrevistados, é possível considerar que estas etapas ilustram os procedimentos de forma extensiva e assertiva.

FIGURA 66 – ETAPAS DA CADEIA OPERATÓRIA DA CONSTRUÇÃO DE GUITARRAS



FONTE: o Autor (2010). Adaptado de Marques (2009).

A etapa 1 alude à compra e recebimento de material básico e primordial para a produção, que eram negociados, estipulados e selecionados pelo construtor: no contexto desta tese, os entrevistados. Na fabricação de guitarras, nessa matéria-prima estavam insumos como a madeiras brutas, chapas metálicas e plásticas, parafusos, fórmica®, imãs, fios, etc. Este material era comprado em lojas específicas, mas raramente importados. Tratava-se de uma etapa que exigia conhecimento e experiência: a escolhas das madeiras, por exemplo, era determinante para o fluxo apropriado nas próximas etapas. Questões de adequação ao uso, leveza, estabilidade e trabalhabilidade da

madeira influíam logo na etapa 2. Basicamente a madeira bruta era recebida e armazenada, de forma a permitir que o ar circulasse entre tábuas e possibilitasse uma secagem lenta e estável. Na segunda etapa, o material adquirido passava pela primeira adequação ao uso, que chamo de aparelhamento. Ainda me utilizando da madeira como exemplo, cito os processos de aplainamento e corte reto, na preparação e uniformização das peças para a etapa seguinte. Este trabalho geralmente era realizado por funcionários com experiência no uso de maquinário para madeira (marceneiros). Basicamente o equipamento necessário era serra circular e plaina desempenadeira estacionária e, em alguns ateliês, plaina desengrossadeira.

Para demonstrar a etapa 3 de forma mais pormenorizada, optei, assim como Marques (2009), por utilizar outra cadeia operatória (figura 67), que exhibe as sequências, operações, agentes e ferramental empregados. Por esse detalhamento é possível compreender a etapa de forma ampla e analítica, considerando inclusive em quais momentos o trabalho manual (sem máquina elétrica) era utilizado.

Escolhi apresentar a cadeia operatória apenas de um dos procedimentos com madeira (de construção do corpo da guitarra), pois considero abranger suficientemente o sentido dos processos da luteria. Deixo claro não desvalorizo as outras partes que também eram produzidas nos ateliês, com braços, pontes, capas metálicas de captadores e escudos; mas decidi por utilizar uma sequência apenas a título de ilustração. A conformação e confecção destas outras partes da guitarra, que caberiam em uma ampliação da representação dessa cadeia operatória, envolvia também corte e furação e, em alguns casos, dobra e fresagem. As partes metálicas inclusive, por vezes necessitavam de soldagem e limagem, ambos feito manualmente. O acabamento das partes metálicas geralmente era executado pelo processo de cromagem/niquelagem, em oficinas

especializadas. Por ser um procedimento considerado caro, não era comum o investimento em equipamento próprio de cromagem.

Da mesma forma, priorizei também por descrever com detalhes apenas as sequências de usinagem, acabamento e montagem, e suas consequentes operações, agentes e ferramental. Assim como optei por não particularizar as etapas de obtenção de matéria-prima (1) e de expedição (6), visto que são processos comuns em diferentes tipos de fábrica.

FIGURA 67 - SEQUÊNCIAS, OPERAÇÕES, AGENTES E FERRAMENTAL DA ETAPA 3



FONTE: o Autor (2019). Adaptado de Marques (2009).

A etapa de usinagem, ou seja, o processo de trabalhar uma peça bruta, com máquina ou ferramenta, objetivando seu formato final, era o momento onde os sujeitos começavam a dar forma às guitarras.

A sequência 2 da etapa 3, de usinagem, apesar de ser executada por procedimentos mecanizados em maquinário comum, também era realizada por indivíduos com mais experiência com trabalho em madeira – os marceneiros. Operações equivocadas neste estágio poderiam comprometer o funcionamento, estética e ergonomia da guitarra, além da perda de material.

Tratando-se da confecção de um corpo de guitarra, inicialmente o trabalhador/marceneiro desenhava o contorno do instrumento na madeira. Para isso utilizava um lápis e um molde, normalmente em Fórmica® ou compensado. O molde era preparado previamente pelo construtor principal²⁷⁶. A escolha do posicionamento do molde se baseava em manter a linha de centro da guitarra no sentido à grã²⁷⁷ e avaliar a estética da madeira, quando existia margem de sobra na peça.

A silhueta desenhada era então cortada pelo marceneiro, na serra de fina (operação 2), em uma precisão quase no limite do desenho, como forma de facilitar as próximas operações, especialmente de fresagem. A próxima operação, realizada sequencialmente, era a fresagem (operação 3), executada pelo marceneiro com o auxílio da tupia superior (figura 62). A usinagem na tupia superior era feita por meio da utilização de um gabarito do formato do corpo da guitarra, incluindo as cavidades. A mesa da tupia possuía um pino central, perfeitamente alinhado com a fresa, que servia de guia para a movimentação do gabarito. A peça de madeira a ser trabalhada era afixada por cima do gabarito, de forma que, sendo guiado pelo pino guia, a madeira fosse fresada somente nos locais onde o gabarito é vazado. Dessa forma, as cavidades e o contorno eram realizados pela movimentação do conjunto gabarito/madeira pelo marceneiro, que com as mãos controlava o deslocamento da peça sobre a mesa e com um dos pés acionava o pedal, que comandava a profundidade que máquina trabalharia.

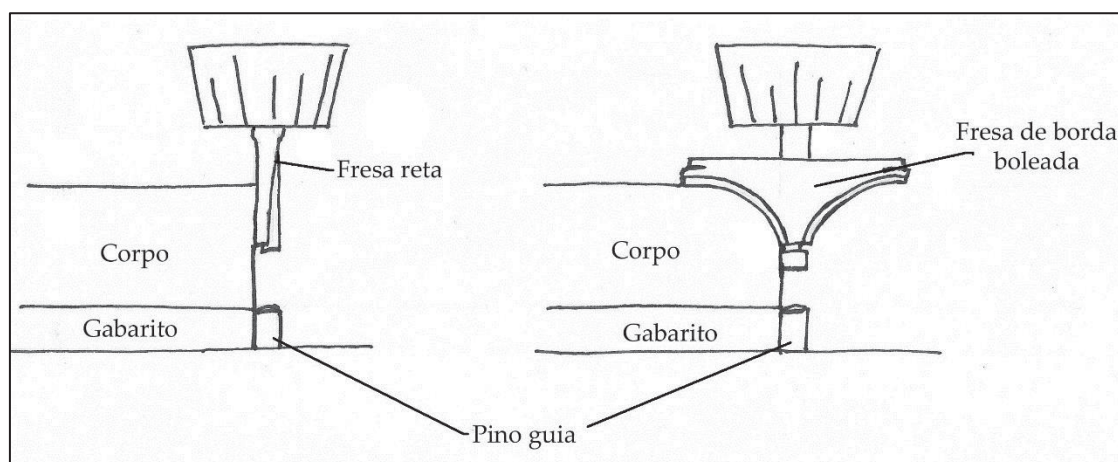
Os procedimentos eram basicamente dois: fresagem final do contorno e confecção de cavidades para instalação de captadores, pontes com alavanca,

²⁷⁶ Considero como construtor principal o sujeito que participa de todo o processo produtivo, com atuação e responsabilidade desde a criação e desenho, construção, finalização, vendas e administração da empresa. No caso desta tese, os construtores principais são os entrevistados.

²⁷⁷ Refere-se à orientação de todas as estruturas e elementos longitudinais (seguindo a orientação vertical da árvore) que fazem parte da madeira. Normalmente é chamada de veio da madeira, na determinação do sentido das fibras.

componentes eletrônicos e controles e o encaixe²⁷⁸ do braço. A questão do contorno era executada com uma fresa reta de desbaste, para realizar um corte bem rente ao gabarito. Depois era substituída por uma fresa de borda boleada, que permitia efetuar o acabamento curvo nas arestas do corpo do instrumento (figura 68).

FIGURA 68 - FRESA RETA E FRESA DE BORDA BOLEADA



FONTE: o Autor (2019).

A fresagem das cavidades era executada por meio da utilização de uma fresas reta, que produzia as ranhuras e reentrâncias para os componentes.

Após a finalização de um dos lados, o corpo era afixado em outro gabarito, com a configuração do lado de trás da guitarra. Caso o instrumento não tivesse cavidades no lado posterior, essa operação servia apenas para o arredondamento das quinas.

A operação (4) sequencial era realizada pelo marceneiro, por meio da furadeira de bancada, quando eram realizados diversos orifícios no corpo, como

²⁷⁸ Ressalto que, apesar da generalização que me propus a fazer sobre as etapas, sequências e operações, Sr. José Guilherme não usava o sistema de braço aparafusado. Suas guitarras eram construídas corpo/braço em uma única peça de madeira, conforme detalhado no capítulo que leva seu nome. Neste caso, o processo era semelhante, mas o braço era fresado juntamente com o corpo.

furos para aparafusar a ponte, o braço, o escudo, as roldanas (apêndice 4) e vias de acesso para passagem de fios.

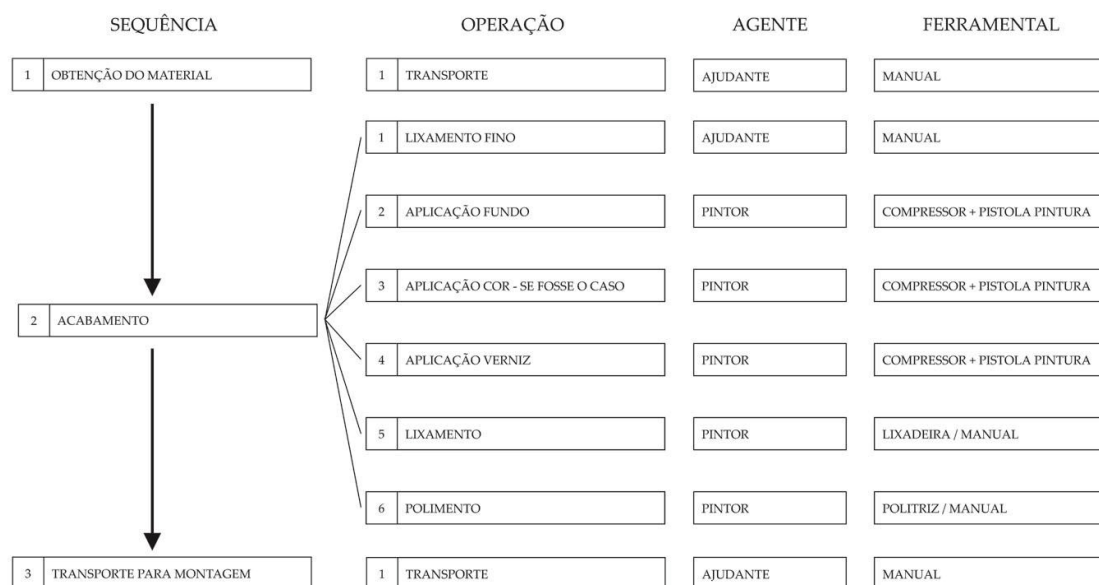
A partir de então, o corpo de madeira era lixado para acerto final, retirada de rebarbas e lascas e para eliminar marcas de usinagem. Esse estágio era realizado pelo marceneiro ou ajudante.

As sequências 1 e 3 tratam apenas da movimentação de material, partes e instrumentos dentro da fábrica. Todo esse deslocamento era feito manualmente, onde os sujeitos envolvidos, normalmente os ajudantes, pegavam os materiais e os levavam até o local da próxima sequência de trabalho.

Pela descrição de cadeia operatória podemos concluir que em algumas horas um pedaço de madeira era transformado em um corpo guitarra, pronto para receber acabamento.

O processo de acabamento na luteria envolve aplicar sobre o instrumento uma proteção contra umidade, calor, contaminantes, riscos e pequenos acidentes. Também é utilizado por razões estéticas, buscando destacar características da madeira ou alterar a aparência dos instrumentos por completo, como é o caso do emprego de tintas coloridas, especialmente em guitarras elétricas.

FIGURA 69 - SEQUÊNCIAS, OPERAÇÕES, AGENTES E FERRAMENTAIS DA ETAPA 4



FONTE: o Autor (2019). Adaptado de Marques (2009).

O acabamento era iniciado na preparação da madeira, com lixamento fino. O substrato liso permitia o uso de menor quantidade de produtos e resultava em uma superfície brilhante. Essa operação era realizada manualmente por um funcionário pintor.

Faço aqui uma breve inclusão sobre a técnica manual, que considero de valor inestimável para a luteria. O aprendizado nesta atividade é prático, e pressupõe assim que exista uma construção da técnica do fazer manual que, como problematizado por Mauss (2003), é uma técnica corporal. É um erro comum de achar que não há técnica quando não há instrumento (ferramentas). Antes das técnicas dos instrumentos, há o conjunto de técnicas do corpo. “O corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem [...]. O primeiro e mais natural objeto técnico” (MAUSS, 2003, p. 408)

Considero que, por vezes, essa técnica é incorporada de modo empírico, experimentalmente, mas sempre de forma prática, ainda que haja tutoria. O aprendizado é extenso, mas acredito que nele se forma o artífice de qualquer

atividade que exija desenvolvimento manual específico, como o construtor de guitarras, assimilando e moldando a técnica lentamente pela experiência. “O indivíduo assimila a série dos movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros” (MAUSS, 2003, p.405) É um ato de imitação, mas que ao simultaneamente é uma construção própria de técnica. Mauss (2003) também enfatiza as particularidades de cada técnica corporal e considera ser esse o caráter de todas as técnicas: sua especificidade - toda técnica tem sua forma.

Mauss (2003) lembra que movimentos corporais são definidos e variáveis por cultura, diferindo de sociedade para sociedade, e que se trata de uma “série de atos montados, e montados no indivíduo não simplesmente por ele próprio, mas por toda sua educação, por toda a sociedade da qual faz parte, conforme o lugar que nela ocupa” (MAUSS, 2003, p.409).

E alguns destes processos manuais, de especificidades técnicas do fazer manual, permanecem imprescindíveis na luteria atual, especialmente na realidade de ateliês ou pequenas fábricas. Suponho que, no caso de fábricas de alta produção, na ausência de espessas camadas de acabamento, o lixamento manual fino ainda é praticado. O lixamento manual propicia, não só o acompanhamento do andamento e evolução do trabalho pelo tato, como permite o controle de pressão em determinadas regiões do instrumento e reconhecimento de áreas que ainda necessitam mais dedicação.

Assim, ao contrário do *status* que a mecanização sugere, operações manuais ocupavam e ocupam um lugar significativo na luteria. Claramente identificado nesta tese pela observação do ferramental da cadeia operatória.

Após lixado, o corpo da guitarra era submetido à aplicação, sobreposta, de camadas de fundo, tinta (quando necessário) e verniz. Este processo de acabamento era intrincado, pois exigia equipamento particular, espaço adequado e habilidades específicas do profissional. A estrutura e o processo

eram tão complexos que a área de acabamentos e pinturas eram as últimas a serem instaladas nos ateliês ou fábricas. Os construtores consideravam as vantagens de levar os instrumentos até um especialista, com ambiente e equipamentos apropriados.

O acabamento é a etapa mais peculiar da cadeia operatória da luteria de guitarras. Trata-se de uma atividade que abrange outras áreas e profissões - geralmente eram pintores de automóveis ou lustradores de móveis que realizavam acabamentos em guitarras; mas exige conhecimentos muito específicos.

Cabia ao pintor²⁷⁹ definir os produtos adequados, a técnica de diluição e aplicação, tempos de secagem e cura e possibilidades de polimento. O ambiente para aplicação, também chamado de cabine de pintura, necessita ser estéril e livre de contaminantes e possuir artifícios para a diminuição da insalubridade dos vapores tóxicos, como ventilação e exaustão forçadas. Além disso, equipamento de proteção individual e equipamento especial - compressores de ar e pistolas de pintura.

O fundo é um produto químico que produz uma camada isolante da madeira com o meio ambiente. E fornece uma película preparatória para melhor aderência das próximas camadas de acabamento. Em muitos casos, as camadas de fundo são aplicadas até que a madeira esteja perfeitamente lisa, sem imperfeições ou desníveis.

Sequencialmente, após o lixamento do fundo, o pintor aplicava no corpo das guitarras camadas de tinta colorida, de acordo com as escolhas dos construtores principais. A aplicação era realizada da mesma forma e com a mesma técnica do fundo, pela utilização da pistola de pintura e compressor de ar, assim como a próxima operação: aplicação do verniz.

²⁷⁹ Uso a palavra pintor de forma genérica de adaptar à realidade dos ateliês de luteria, pois os entrevistados utilizam os termos “pintor” ou “lustrador”, associados diretamente à pintura de parede, automóveis ou móveis.

O objetivo de se aplicar o verniz sobre o instrumento é proporcionar uma camada de brilho e proteção através de uma película transparente e dura. Após a aplicação da última camada de verniz e o comprimento do tempo de secagem, os instrumentos eram lixados novamente, buscando o nivelando da superfície. Esse processo é realizado a cada estágio com lixas mais finas, até a diminuição de riscos perceptíveis visualmente sejam eliminados, quando o instrumento está pronto para o polimento (operação 6).

No polimento, o objetivo é gerar brilho no verniz, realizado com a fricção com abrasivos muito finos, buscando uma aparência espelhada. Esse procedimento era executado também pelo pintor, manualmente ou com uma máquina politriz.

Estando polido, as partes acabadas eram encaminhadas por um ajudante para a próxima etapa, e estavam prontas para serem montadas.

Os produtos selecionados para acabamento eram à base de nitrocelulose, para fundos, tintas e vernizes, mas existiu, em eventuais casos no início da luteria de guitarras no Brasil, a opção pelo processo de lustração, que se referia à técnica de aplicação de verniz à base de álcool, manualmente. Essa técnica, normalmente terceirizada, era comum na movelaria, mas também é uma das escolhas de acabamento para instrumentos desde os primórdios da luteria (alguns instrumentos musicais renascentistas já eram acabados com essa técnica²⁸⁰). Violões e violinos artesanais ainda são lustrados manualmente com vernizes naturais, em detrimento a acabamentos modernos e sintéticos. Essa escolha se dá relacionada à manutenção da tradição da luteria e à nostalgia do processo realizado integralmente manual (o tanto quanto possível), mas também é considerada por privilegiar características sonoras que este acabamento pode proporcionar em instrumentos acústicos.

²⁸⁰ A referência que uso para essa afirmação está dispersa em diversos livros de construção de instrumentos que consultei desde quando comecei a me dedicar a luteria (aproximadamente no ano de 2001)

A montagem, etapa 5, reunia todas as partes da guitarra. Peças construídas no ateliê ou compradas (como cordas, tarraxas e componentes eletrônicos) eram agrupadas em um ambiente limpo onde os construtores principais e os técnicos em eletrônica finalizam o processo construtivo do instrumento. Essa etapa era considerada crucial na qualidade do instrumento que se produzia na época. Inclusive pondero ser o estágio onde somente os trabalhadores mais experimentados, principalmente na música, atuavam.

FIGURA 70 - SEQUÊNCIAS, OPERAÇÕES, AGENTES E FERRAMENTAIS DA ETAPA 5



FONTE: o Autor (2019). Adaptado de Marques (2009).

Esta sequência da cadeia operatória se iniciava pela montagem do sistema eletrônico, que consistia basicamente em preparar o escudo com suas peças específicas, para que depois fosse acoplado à guitarra. Favorecendo a simplicidade na montagem, alguns construtores optavam por produzir o escudo em seus ateliês e os enviava para os fabricantes de captadores, como Vitório Quintilio, e posteriormente a Malagoli, que montavam todos os componentes e devolviam os escudos prontos para a instalação na guitarra. Em alguns instrumentos, os componentes eletrônicos eram aparafusados diretamente na madeira do corpo.

Tratava-se de um processo simples e ágil, realizado manualmente, com auxílio de ferramentas específicas para eletrônica. O conhecimento e habilidade

de um técnico em eletrônica nesta operação era imprescindível, não só pela técnica na realização das soldas e conexões, mas pelo desenvolvimento de novos circuitos.

Os instrumentos eram montados agrupando todas as suas partes, apresentadas no apêndice 4. Preliminarmente o corpo recebia o escudo já montado (como citado), e em seguida a ponte. O braço era finalizado com as tarraxas e pestana, e então aparafusado ao corpo. Obviamente a ordem desses procedimentos não era integralmente linear, variando de acordo com disponibilidade de peças ou mesmo por decisão do construtor principal. Esbocei esta sequência me servindo das informações genéricas, mas objetivando simplificar o entendimento da etapa como um todo.

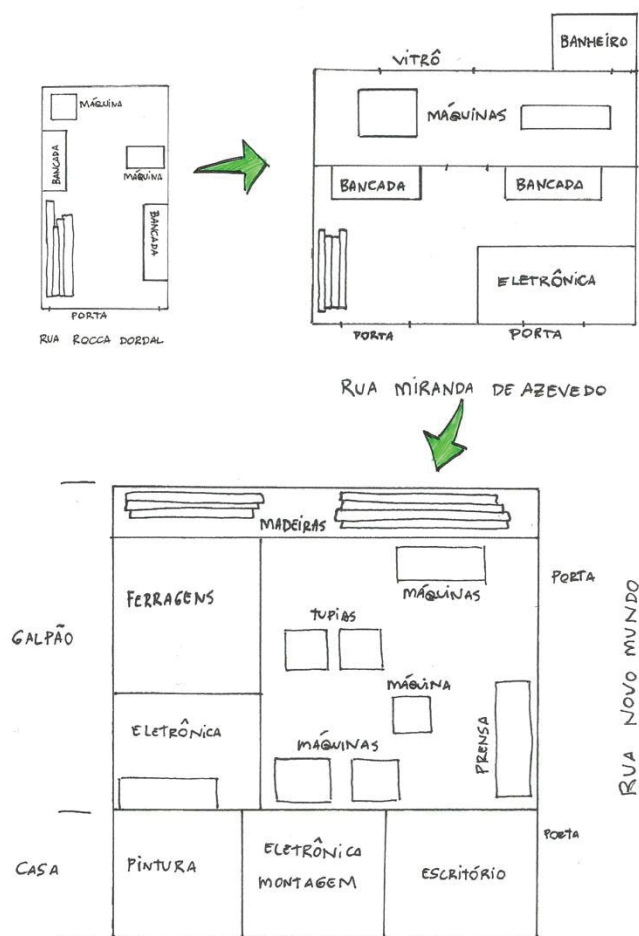
Após a instalação das cordas, a guitarra recebia a regulação final, como ajustes de afinação e melhorias possíveis que facilitassem a execução do instrumento. Na operação de ajustes o construtor principal confirmava suas escolhas de *design*. Imprecisões nos encaixes, nos ângulos e no posicionamento de peças não permitiam ajustes precisos. Considero ser esse um dos motivos para frequentes alterações de *design*, afinal o aprendizado era empírico e contínuo.

As etapas comentadas (figura 66) ilustram, de forma genérica, o processo construtivo da guitarra elétrica utilizado nos ateliês nos anos 1960. Mas essa divisão nem sempre aconteceu de forma tão exata como o texto pode sugerir. Nem mesmo os espaços comportavam uma segmentação tão fracionada e pormenorizada. A busca por ambientes mais amplos era contínua, mesmo que fosse apenas pela expansão de suas próprias estruturas locais. Lembro aqui que Sr. Romeu Benvenuti me descreveu cada mudança de endereço que realizou para a Begher, da locação de uma garagem até a ocupação de um galpão e uma casa simultaneamente.

Além da busca por espaço, a departamentalização de seus locais de trabalho também pretendida. Afinal, com a demanda dos anos 1960 por guitarras elétricas, os construtores passavam a uma parte significativa de seu tempo dentro dos ateliês, e a necessidade de criação de ambientes salubres e organizados se mostravam patentes. Agrupar as sequências operacionais em áreas físicas específicas também era uma forma de aprimorar a produção.

O primeiro processo na adequação dos espaços era a separação do ambiente sujo da marcenaria e mecânica do laboratório limpo de eletrônica e montagem. A área de pintura só foi existir nesses ateliês posteriormente. Considero que a migração do ateliê de um único recinto para um local compartimentado significava um marco na atividade dos construtores da época, pois estabelecia sua manutenção na atividade de construir guitarras, ou seja, expressava que o trabalho havia superado a esfera da curiosidade e do *hobby* para a fundação de uma empresa, ainda que inexistente juridicamente em alguns casos.

FIGURA 71 - PLANTAS ESTIMADAS DE TRÊS ENDEREÇOS DA BEGHER



FONTE: o Autor (2019).

Em estágios seguintes, em espaços maiores, outras segmentações eram definidas dentro do ateliê, como uma área delimitada para confecção de peças metálicas, como ferramentaria/mecânica, e adiante, separação de dependências distintas para eletrônica e montagem. Por fim, a sala de pintura era decidida e implantada (figura 71).

Suponho que essa configuração final²⁸¹ do espaço seja a considerada pelos construtores da época uma fábrica. Local onde a cadeia operatória era fluida e sincronizada, com necessidade de terceirização reduzida ao mínimo.

Faço uma ressalva lembrando que também existia outra realidade de produção de guitarras nos anos 1960, que oportuniza outros pontos de vista da relação espaço/tempo na luteria. Me refiro ao contexto das fábricas que já produziam instrumentos antes do advento *rock n'roll* e guitarras elétricas no Brasil. Apesar dessas empresas já estarem estabelecidas no mercado de instrumentos musicais anteriormente, uma análise sobre a forma de produção nessas fábricas, como a Giannini por exemplo, a qual foi possível conhecer pelos relatos de Sr. Carlos Sossego, evidencia ser semelhante aos ateliês, no que diz respeito aos espaços, métodos, ferramental e mão-de-obra, restando a diferença, um dos motivos de minhas escolhas na seleção de entrevistados, que o criador da empresa ou o construtor principal, não estava presente na oficina.

Para além do conceito de espaço físico, penso no espaço que um construtor de guitarras ocupava como trabalhador. Percebo que estes espaços não são definidos de forma totalmente consciente, tampouco rápida. A ocupação deste espaço se configurava na construção do construtor como ator de uma história. Na condição de construtor de guitarras, o sujeito assumia seu lugar numa cadeia produtiva, de fabricante de um produto com demanda do mercado. Mas o processo de se tornar construtor, reconfigurou, a todo momento, seu espaço. Afinal, as movimentações não foram somente físicas. Suas percepções de *design*, do significado do que faziam e do lugar que ocupavam fornecendo equipamentos para as mudanças culturais da época, foram primordiais para sua própria constituição com construtor. Assim como o que construíam, no sentido de artefato, os detalhes e os significados intrínsecos

²⁸¹ Final, pois, quando os construtores deixaram sua atividade na luteria, era nessa organização que as empresas se encontravam.

às guitarras e a forma de construir, definiam seus espaços. A própria relação com os pares da luteria e a troca de informações entre eles também os situava em um lugar específico, construído no espaço que ocupavam. Observo que, se constituindo durante o processo produtivo, o construtor se molda como sujeito na sociedade e assume um lugar na cultura que participa. O resultado ao qual o construtor alcança, e o que se ele torna durante esse movimento, também deriva dos objetos que produz. Um processo que ocorre mutuamente.

Minha proposta neste capítulo foi tentar esboçar uma história brasileira da luteria de guitarras, por meio de consonâncias e atravessamentos de histórias de vida, contadas por construtores de guitarra dos anos 1960. Como estratégia, expus dois panoramas que considero essenciais para o acontecimento da guitarra elétrica no Brasil: a perspectiva sociocultural, que envolve a chegada do *rock n'roll* em território nacional, a Jovem Guarda e a construção da juventude como classe consumidora; e o panorama sociotécnico, que se realiza no agrupamento de conhecimentos específicos de atores dessa história, provenientes de diversas áreas e que se convergiram no desenvolvimento da tecnologia da luteria na época e, ao mesmo tempo, o contexto político e econômico brasileiro que oportunizou o fortalecimento da indústria interna. Essas circunstâncias propiciaram infraestrutura técnica e cultural para a guitarra participar da realidade brasileira. Assim, pude me ater a um terceiro panorama, na perspectiva do artefato e de sua construção. Para isso me utilizei dos elementos balizadores do meu objetivo: intenções, práticas e espaços, e suas inter-relações e por esse caminho pensar formas de criação, de inspiração, de produção e percepções sobre o “fazer” guitarras no Brasil. Em princípio compreendi que esses elementos não acontecem isoladamente. Não é possível, por exemplo, falar sobre práticas e espaços sem falar em intencionalidade. Além da simultaneidade desses elementos, também entendi que não há linearidade, nem nas narrativas, nem na história da guitarra. Ainda que, para dar fluência

ao texto decidi agrupar alguns assuntos e manter uma sequência, foi apenas uma tática em busca de maior espontaneidade para construir uma versão da história da luteria de guitarras no Brasil.

7 CONSIDERAÇÕES

Sobre construir uma história da luteria brasileira de guitarras elétricas, pondero que acessar as memórias dos sujeitos envolvidos na atividade se mostrou uma forma coerente de se proceder. E dessa forma eu segui, buscando contato com os construtores dos anos 1960.

Na minha dissertação, estimei existir cerca de quinze construtores nos anos 1960 e 1970, mas não encontrei, sobre eles, informações aprofundadas na literatura consultada. Ao contrário, me pareceu existir uma lacuna nessa história, onde apenas as quatro fábricas de visibilidade são lembradas, ainda que nem mesmo essas empresas se preocupem em manter sua própria história memorada, ao menos publicamente. As histórias marginais, dos ateliês, são desconhecidas. Empresas menores, fundadas por sujeitos que conseguiam fabricar até duzentos instrumentos por mês, tinham suas memórias guardadas apenas nas lembranças dos envolvidos. E, considerando se tratar de um acontecido há quase sessenta anos, muitas dessas histórias já se foram com seus mentores.

Minha pretensão de construir essa história (construir, pois, como atestado acima, não foi documentada e publicada) extrapola o romantismo da literatura e da luteria em si, e olha para o “fazer”, sobre o que fazer, como fazer, onde fazer e quando fazer. Sobre o construir e se construir, onde os sujeitos se constituíam construindo guitarras.

Trata-se de uma história de vida e trabalho inserida numa atividade particular, e que conta, trespassando sua própria realidade, a história da luteria nacional e a história do Brasil. Descobri conversando com estes sujeitos uma relação multifacetada com a guitarra elétrica, com a música, com o mercado, com a política, com a tecnologia. Enfim, com todos os elementos que percebi terem relevância para eles em associação com a luteria.

Suas biografias me mostraram os contextos históricos que viveram e compartilharam. Estabelecer uma caracterização de suas vidas e da sociedade da qual participavam quando se iniciam na construção de guitarras, se mostrou abrangente, diversificado e por vezes, controverso. O período histórico onde se encontravam partilhava de características distintas do atual e por isso decidi contextualizar o maior número de acontecimentos possíveis citados por eles. Basicamente sobre uma economia nacional incisivamente protegida pelo Estado e um cenário musical frutífero. As condições de seus inícios na luteria foram marcadas pela escassez de instrumentos importados no Brasil que, entre outros fatores, positivos ou não, privilegiou a indústria nacional de guitarras, sendo essas a única opção para os músicos, que se encontravam no centro de uma movimentação cultural importante: a entrada e popularização do *rock n'roll* no Brasil e os festivais de música popular brasileira. Os entrevistados foram categóricos em dizer que “naquele tempo se vendia muita guitarra”. Assim, não se há de contestar que o profícuo contexto social da época alavancou seu trabalho e permitiu que se afirmassem como construtores. Percebo que a escolha rápida em se construir guitarras aconteceu pelo aproveitamento de um mercado manifestamente profícuo. Em suas narrativas, os entrevistados deixaram clara a surpresa com as vendas ou trocas de seus primeiros instrumentos. Um período lucrativo e fecundo para a luteria de guitarras, mas que posteriormente também se deparou com a estagnação e o declínio, após o entusiasmo do *rock* e da Jovem Guarda (começo dos anos 1970).

Na ausência de instrutores, o autodidatismo se solidificou nesse grupo (ou talvez nessa geração). Mesmo em diferentes níveis, foi uma forma coincidente de definir um dos caracteres formativos do construtor de guitarras no período. Saliento que a curiosidade e a audácia de construir uma guitarra apenas por referências visuais já demonstra essa capacidade. Relembro que Sr. Carlos Sossego me contou que nunca teve nenhuma formação em eletrônica,

tampouco foi músico; mas foi projetista e construtor de amplificadores, captadores, circuitos e guitarras elétricas. Além disso, considero que seus repertórios forneceram suporte para transições laborais direto à luteria ou a passagem por variadas atividades antecedentes que delinearão suas trajetórias.

Construir guitarras nos anos 1960 não dependeu apenas de vontade. Ouso dizer que a vontade era importante, mas não definia o sucesso no ingresso na luteria. A criatividade, como capacidade de inventar coisas, sem conhecer ou seguir padrões estabelecidos, balizou o êxito destes indivíduos. Em um regime de produção onde não existiam máquinas adequadas à construção da guitarra, ou mesmo instrução ou parâmetros a seguir, suas histórias foram realizadas em pensar como fazer cada detalhe, da forma que lhes fosse mais conveniente. A engenhosidade em superar deficiências técnicas se mostrou um dinamizador no andamento do trabalho destes sujeitos.

Como o exemplo que citei no capítulo cinco, as máquinas de cortar canais dos trastes, construídas nos ateliês, tinham a mesma função e a princípio trabalhavam de modos semelhantes, mas sem dúvida cada uma foi construída numa concepção particular de cada construtor, cada uma de um tamanho, de potências diferentes, de funcionamento mais rápido ou mais lento. Essa independência de caminhos, não só entre eles, mas também em relação à própria luteria, levaram esses construtores ao desenvolvimento de técnicas exclusivas, que, juntamente com os espaços de produção, saberes, ferramentas, processos e inter-relações entre esses elementos, considero terem formado a tecnologia da luteria de guitarras no Brasil, nos anos 1960. Apesar do produto final ser o mesmo – uma guitarra elétrica – as formas de construir o ferramental utilizado se moldaram em uma cultura mista de técnicas, do trabalho estritamente manual migrando para as etapas posteriores de mecanização. Os objetivos de se construir mais, atender a demanda e assim aumentar a lucratividade, mesmo com evidentes diferenças quantitativas de produção, os faziam compartilhar de

uma busca constante no aperfeiçoamento de seus métodos de produção. Gradualmente, foram automatizando seus processos e valendo-se de mão-de-obra contratada e divisão do trabalho dentro das fábricas.

Os entrevistados experimentaram transições, sobreposições e desvios entre esses modos produtivos, e puderam absorver os conhecimentos que cada um oferece e em algumas vezes até regressando a formas iniciais. A movimentação entre os modos de fazer, assim, caracteriza também a luteria brasileira de guitarras pesquisada, destacando o caráter híbrido da atividade; e que permitiu que partilhassem experiências únicas de aprendizado e criatividade. Uma das características da produção da norte-americana Fender, nos anos 1960, foi a facilitação da produção, e consequente aumento de sua produtividade, mas ao mesmo tempo oferecer um produto de qualidade ao consumidor com preço menor (de venda e de custo). Para promover seus interesses, a Fender investiu em um *design* que se adequasse à suas pretensões, como, por exemplo, a construção de braço e corpo separados. Utilizavam duas espécies madeireiras diferentes, com características específicas para cada uso, e ao mesmo tempo tinham um instrumento desmontando, em duas partes, que somente se juntavam na montagem final, o que privilegiava os processos anteriores no trato com partes menores. Alguns dos objetivos comerciais da Fender, principalmente na busca por produtividade, também foram vislumbrados no Brasil, mas curiosamente, nem sempre as escolhas fizeram o mesmo sentido. A construção em uma peça única de madeira era um entrave para a produção, devido ao volume físico de cada instrumento. Aumentava inclusive a dificuldade no momento do acabamento. Outro detalhe por vezes utilizado para simplificar o processo foi a utilização de braços de maior espessura, em alguns casos da mesma espessura do corpo, na busca de obter resistência em um instrumento sem tensor. Apesar de uma concepção diferente

da proposta da Fender que descrevi acima, foram escolhas com os mesmos objetivos, mas em realizações distintas.

O enfoque em instrumentos direcionados ao músico profissional, projetados para atender necessidades sonoras e ergonômicas era uma escolha, mas que nem sempre foi uma opção. Os construtores são categóricos em dizer que não projetavam guitarras pensando nos consumidores, mas sim desenhavam objetos que atendessem aos seus gostos pessoais. Por inferência, considero que esses comentários significam que suas escolhas eram bem aceitas no mercado, e que conheciam, como músicos e construtores, o que o público procurava.

Sobre os espaços do construir, as recordações se mesclam, indubitavelmente, às práticas e às intenções. Os construtores me descreveram seus espaços, mas sempre conectados ao que era realizado naquele local. O espaço é sempre presente nas lembranças, mas de forma sutil e despretensiosa. O espaço físico é lembrado, mas como moldura da atividade, como um estabelecimento onde o trabalho se realizava. Os espaços são os lugares das coisas e dos “fazeres”. Um ambiente amplo, arejado, iluminado é lembrado como um local de produtividade. As memórias dos construtores descrevem características físicas dos espaços através da descrição do que havia neles. E foram nestes espaços que os entrevistados escolheram ser e se constituir construtores de guitarra.

Ao contrário dos espaços, que considero serem marcos temporais evidentes, pois delimitam, não só o *status* do ateliê em cada etapa, mas também o *status* de construtor que podiam ostentar como empresários da luteria, a temporalidade entre a intenção de “começar a construir guitarra” e “transformar essa atividade em uma profissão”, não permite tanta precisão como demarcadora de circunstâncias e acontecimentos. O tempo não é cronológico nas memórias e, mesmo usando elementos físicos, nem sempre os

entrevistados se lembram com clareza quando algo aconteceu exatamente. Percebi que as temporalidades para eles são baseadas em uma orientação de “antes” (ou “no começo”) e “depois”. Essas chaves temporais permitiram que os construtores, nas entrevistas, pudessem estabelecer em seu ato de lembrar, algum sentido cronológico para suas histórias. Grifo que o “antes” e “depois” em seus discursos, basicamente se referem aos momentos pré e pós-mecanização de suas empresas. Expressam-se na distinção entre o fazer guitarra à mão e com o uso de máquinas e funcionários, momento citado em algumas ocasiões com “o auge”, da produção e vendas. As dificuldades, as carências, a inexperiência de “antes”, foram sanadas no “depois”. Outra chave temporal comum nas narrativas foi “naquele tempo” e “hoje em dia”. Ao mesmo tempo que objetam sobre a falta de experiência e estrutura no passado, o termo “naquele tempo” permite uma valorização de uma época onde as madeiras eram “de qualidade” e disponíveis, o mercado interno era frutífero e o mercado externo não alcançava a realidade nacional, devido às restrições de importação.

O fundamento de suas criações vinha dos poucos modelos importados disponíveis. Em raros casos era possível ter o original em mãos, e assim a inspiração vinha por meio da visualização dos instrumentos na TV ou em revistas. As guitarras estrangeiras eram a base de suas criações. Em uma análise detalhada é possível compreender os traços da matriz inspiradora.

Concluo que, entre os entrevistados deste trabalho, cada um trilhou um curso único que, mesmo compartilhando algumas semelhanças, não caracterizaram homogeneidade. Procurei aqui investigar suas vidas de forma a gerar uma discussão sobre construir guitarras elétricas, embasada pelas abordagens utilizadas pelos próprios construtores. Assim pude esboçar a minha proposta de uma história brasileira da luteria de guitarras, pensando a vida e o trabalho destes sujeitos. Ressalto que, na verdade, trata-se de uma versão da

história dos primórdios da luteria de, pois entrevistei apenas os precursores desta atividade.

Expus uma cadeia operatória com um processo genérico de etapas de construção de guitarras, onde, ao mesmo tempo, detalhei as sequências e operações, forma pela qual considero aumentar o entendimento dos estágios e ordens no fluxo de trabalho de um ateliê de luteria de guitarras elétricas. Apesar de embasada nos anos 1960, a cadeia operatória que desenhei também pode ser considerada para o período atual, mas obviamente para ateliês e pequenas fábricas. Na indústria asiática, a atividade humana é basicamente na operação de robôs construtores. Fiz questão de colocar o ferramental para evidenciar o uso da mão, e destaquei o trabalhador que normalmente realizava cada operação. Para Velho (2006) a classificação hierárquica na qual o autor se coloca (ou é colocado) exhibe um intrincado agrupamento de saberes originários de diversas fontes, derivados do conhecimento e da experiência de todos os indivíduos participantes, e que resultam nas singularidades no artefato final. Partindo deste autor e analisando a presença dos diversos sujeitos no processo de construção da guitarra, fica evidente a coletividade na autoria dos instrumentos. Considero até a impossibilidade de pensar em um modelo de autoria na luteria de guitarras nos anos 1960, uma vez que a fusão de saberes é inconteste.

Pela minha reflexão sobre os discursos dos construtores, percebo que não é possível assumir um caráter definitivo para quaisquer fatores ou elementos que envolvam a luteria de guitarras. A heterogeneidade dos processos, dos *designs*, das intenções, é delimitadora da atividade. A guitarra elétrica por si só, como instrumento, já caracteriza o hibridismo, já simboliza o plural e carrega incorporado o sentido de tecnológica e ao mesmo tempo contracultural.

A mim, essa pesquisa permitiu um aprofundamento no universo da luteria de guitarras, me aproximando mais uma vez, por diversos encontros, desse diminuto grupo de construtores, precursores deste trabalho no Brasil e que se mostram disponíveis e ávidos para contar suas histórias e assim tentar manter viventes suas memórias. Indivíduos que carregam consigo a importância de uma atividade que, no período atual, quando a fabricação de instrumentos de marcas nacionais se fundamenta na indústria asiática, ainda representa uma história de criatividade e superação.

Considero ainda que essa tese reitera uma proposição metodológica de investigação conveniente na pesquisa com pessoas, onde o método da história oral possibilitou compreender as realidades destes sujeitos e alcançar os objetivos. A investigação também expôs lacunas que talvez possam ser preenchidas em pesquisas futuras, como um aprofundamento sobre modos de produção na luteria em contextos temporais, espaciais e histórico diferentes, assim como diferentes concepções da relação ateliê/fábrica. Outra observação que merece ser encaminhada é sobre gênero na luteria. Em nenhum momento uma mulher foi citada nesta atividade, nos anos 1960, sequer como mães ou irmãs. Outro assunto que considero importante, mas não me foi possível tratar aqui, é a mercantilização/desmercantilização dessas guitarras. O apelo desses instrumentos pelo colecionismo se tornou evidentes nos últimos anos, e não raro estão imobilizados nas mãos de colecionadores e, quando no mercado, alcançam preços exorbitantes.

Constato também a dificuldade em se descrever uma ferramenta ou um processo técnico, e concordo com o dito por Ruy Gama sobre o Brasil já em 1985: “não temos nem sequer descritas com suficiente clareza (sem falar na falta de figuras ilustrativas) as ferramentas usadas nos ofícios mais comuns” (GAMA, 1985, p.3). Gama claramente fez essa afirmação em contraponto a alguns países, especialmente os europeus e alguns norte-americanos - países que possuem

ampla tradição em documentar o trabalho, os processos e as ferramentas. Existem outros diversos contextos similares, porém, se direcionarmos estas considerações para a Luteria, na perspectiva brasileira, a inexistência de descrições técnicas se estabelece de forma ainda mais contundente. Meu trabalho aqui, talvez seja um dos passos iniciais nesse caminho. Juntamente, reitero a importância e urgência da produção bibliográfica sobre luteria no Brasil, pelo viés acadêmico e da produção científica, no âmbito da técnica ou sociológico. A realidade de um curso superior de luteria na UFPR fomenta e comprova essa necessidade. Aponto que esta tese, além da contribuição a qual se propõe para a área da luteria, também considero que apresenta um importante papel para as pesquisas enfocadas na memória do trabalho, bem como expõe elementos que permitem aprofundamentos na história da técnica e da tecnologia no Brasil.

Assim, considerando os três pilares propostos como base, que me serviram de ferramentas para entender os delineamentos das trajetórias de cada indivíduo e embasado pelas práticas, espaços e intencionalidades expostas (ou sutilmente apresentadas), presumo cumprido o trabalho de narrar suas histórias na busca por mostrar uma história brasileira da luteria de guitarras elétricas.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. Manual de História Oral. 2ª Ed. São Paulo: FGV, 2004.

ALBUQUERQUE, Alexandre Black de. Desenvolvimentismo nos governos Vargas e JK. Anais do XI Congresso Brasileiro de História Econômica, 2015.

ANTUNES, Ricardo. Os sentidos do trabalho: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. São Paulo: Boitempo, 2009.

APPADURAI, Arjun (Org.). A Vida Social das Coisas: As Mercadorias sob uma Perspectiva Cultural. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

ARAÚJO, Rogério Bianchi de. A juventude e o rock paulistano dos anos 80. Revista Emblemas: história, juventude e sociedade, v.8, n.1, 2011.

AZEVEDO, Lia Calabre. No tempo do rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil 1923 – 1960. UFF, 2002. Tese (Doutorado) do Curso de História da Universidade Federal Fluminense – UFF, 2002

BACON, Tony e MOORHOUSE, Barry. The bass book: a complete illustrated history of bass guitars. San Francisco: Miller Freeman Books, 1995.

BARATO, Jarbas. Saber do Trabalho, Aprendizagem Situada e Ensino Técnico. Boletim Técnico SENAC, Rio de Janeiro, v. 37, nº 3, set./dez. 2011.

BATES, Eliot. The social life of musical instruments. Ethnomusicology, v.56, n.3. Universidade de Birmingham, 2012.

BAZZO, Walter (ed.); LINSINGEN, Irlan von (ed.) e PEREIRA, Luiz (ed.). Introdução aos Estudos CTS (Ciência, Tecnologia e Sociedade). Florianópolis: Organização dos Estados Ibero-americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura (OEI), 2003.

BENVENUTI, Romeu. Entrevista 1 – Biografia: depoimento [jul. 2012]. Entrevistador: PEREIRA, Rodrigo Mateus. São Paulo, 2012. Entrevista concedida para a dissertação de mestrado de Rodrigo Mateus Pereira.

_____. Entrevista 2 – Biografia Laboral: depoimento [jul. 2013]. Entrevistador: PEREIRA, Rodrigo Mateus. São Paulo, 2013. Entrevista concedida para a dissertação de mestrado de Rodrigo Mateus Pereira.

_____. Entrevista 3 – Design e Luteria de Guitarra: depoimento [ago. 2013]. Entrevistador: PEREIRA, Rodrigo Mateus. São Paulo, 2013. Entrevista concedida para a dissertação de mestrado de Rodrigo Mateus Pereira.

BERGMANN FILHO, Juarez. Artífices, artifícios e artefatos: narrativas e trajetórias no processo de construção da rabeca brasileira. Curitiba: UFPR, 2016. Tese (Doutorado) do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná – UFPR, 2016.

BERGSON, Henri. Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BETTI, Juliana. Migração das emissoras em amplitude modulada: as vozes do novo dial brasileiro. Anais da X Conferência Brasileira de Mídia Cidadã e V Conferência Sul-Americana de Mídia Cidadã. Bauru, 2015.

BOSI, Ecléa. Memória e Sociedade: Lembranças de velhos. 13ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BRANCO, Anselmo Lázaro. Técnica e Tecnologia: Como o Homem Construiu o Conhecimento [Internet]. São Paulo: UOL Educação, 31 de julho de 2005 [acesso em 21 de setembro de 2012]. Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/disciplinas/geografia/tecnica-e-tecnologia-como-o-homem-construiu-o-conhecimento.htm>.

BRUNÉ, R.E. Lutherie: Yesterday, Today and Tomorrow. American Lutherie: The Quartetly Journal of the Guild of American Luthiers, Estados Unidos da América, nº 107, vol. 3, 2011.

CAESAR, Wesley. Guitar Book: o Guia da Guitarra. São Paulo: TKT, 1999.

CANDAU, Joel. Memória e Identidade. Tradução: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

CANTWELL, Robert. When We Are Good: the Folk Revival. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

CARDOSO, Rafael. Uma Introdução à História do Design. 3ª Ed. São Paulo: Blucher, 2011.

CORDEIRO, Veridiana. Por uma sociologia da memória: análise e interpretação da teoria da memória coletiva de Maurice Halbwachs. São Paulo: USP, 2015. Dissertação (Mestrado) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2015.

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. Narrativas sobre o Processo de Modernizar-se: uma Investigação sobre a Economia Política e Simbólica do Artesanato Recente em Florianópolis, Santa Catarina, BR. Florianópolis: UFSC, 2008. Tese (Doutorado) do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

COSTA, Nataly Costa. Na Vila Pompeia, a "Liverpool brasileira": desde os Mutantes, nos anos 1960, bairro concentra dezenas de músicos e bandas [Internet]. O Estado de S.Paulo, 21 de novembro de 2010. [Acesso em 8 de dezembro de 2018]. Disponível em: <https://saopaulo.estadao.com.br/noticias/geral,na-vila-pompeia-a-liverpool-brasileira-imp-,642988>

CPDOC-FGV: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. O que é História Oral. [Acesso em 02 de maio de 2019] Disponível em <<http://cpdoc.fgv.br/acervo/historiaoral>>.

DAGNINO, Renato. Em direção a uma estratégia para a redução da pobreza: a Economia Solidária e a Adequação Sociotécnica In: Organização dos estados ibero-americanos para a educação, a ciência e a cultura, Sala de Lectura CTS+I de la OEI, 2002. [Acesso em 8 de abril de 2019]. Disponível em: <https://www.oei.es/historico/salactsi/rdagnino5.htm>

DAPIEVE, Arthur. BRock: o rock brasileiro dos anos 80. 4^a ed. São Paulo: Editora 43, 2004.

DEITOS, Maria Lucia Melo de Souza. O processo de incorporação de tecnologia na indústria brasileira: dos primórdios da industrialização à abertura comercial nos anos de 1990. Revista Gestão & Tecnologia da Fundação Pedro Leopoldo, v. 12, n. 1, jan./jun. 2012

DENYER, Ralph. Toque: Curso Completo de Violão e Guitarra. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora, 1983.

DONAHUE, James. Guitars: Design, Production and Repair. Pennsylvania: Noah James Publishing, 2002.

DRAIBE, Sônia Mirian. Qualidade de vida e reformas de programas sociais: O Brasil no cenário latino-americano. Lua Nova: Revista de Cultura e Política, n.31. 1993.

FAUSTO, Boris. História concisa do Brasil. São Paulo: Edusp, 2002.

FORTY, Adrian. Objetos de Desejo: Design e Sociedade desde 1750. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GAMA, Ruy. História da Técnica e da Tecnologia. São Paulo: Edusp, 1985.

GARCIA, Liliana Bueno dos Reis. Rio Claro e as oficinas da Companhia Paulista de Estradas de Ferro: trabalho e vida operária 1930 – 1940. UNICAMP, 1992. Tese (Doutorado) do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 1992.

GOULART, Ana Paula; TIMPONI, Raquel; JUSTEN, Janine; AUTRAN, Letícia e OLIVEIRA, Fernanda. Tropicália: a contracultura na Música Popular Brasileira. Anais do 9º Encontro Nacional de História da Mídia da Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP, 2013.

GRANDE, Sérgio Vinícius de Lima. O impacto do rock no comportamento do jovem. UNESP, 2006. Tese (Doutorado) do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” – UNESP, 2006.

GUILHERME, José. Entrevista 1 – Biografia e processos construtivos da guitarra: depoimento [nov. 2015]. Entrevistador: PEREIRA, Rodrigo Mateus. São Paulo, 2015. Entrevista concedida para a tese de doutorado de Rodrigo Mateus Pereira.

_____. Entrevista 2 – Espaços e intencionalidades: depoimento [out. 2017]. Entrevistador: PEREIRA, Rodrigo Mateus. São Paulo, 2017. Entrevista concedida para a tese de doutorado de Rodrigo Mateus Pereira.

GUIMARÃES, Felipe Flávio Fonseca. Do surgimento do rock à sua difusão pelo mundo: a apropriação do rock no Brasil através das versões de meados da década de 1950 a meados da década de 1960. UNIMONTES, 2013. Dissertação (Mestrado) do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Social - PPGDS da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES, 2013.

HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. São Paulo: Centauro, 2006.

HOBBSAWM, Eric. Era dos Extremos: O breve século XX (1914-1991). 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLER, Marcos. Os jesuítas e a música no Brasil colonial. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

INOUE, Luciana Massami. A Companhia Paulista e suas vilas ferroviárias: história de empresa e patrimônio industrial. Anais do XI Congresso Brasileiro de História Econômica, 2015.

KUME, Honório; PIANI, Guida e SOUZA, Carlos Frederico Bráz de. In: CORSEUIL, Carlos Henrique e KUME, Honório (coord.). A Abertura comercial brasileira nos anos 1990: impactos sobre emprego e salário. Rio de Janeiro: IPEA, 2003.

KORNIS, Mônica Almeida. Sociedade e cultura nos anos 1950. Disponível em <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950#top>>. Acesso em 10 de novembro de 2017.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. Revista Proa, n. 02, v.01, 2010.

LEE, Bruno. Berço do rock nacional, Pompéia gerou de 'Os Mutantes' aos primeiros festivais de punk de SP [Internet]. São Paulo: Especial Morar Folha de S.Paulo, 28 de fevereiro de 2016 [acesso em 8 de dezembro de 2018]. Disponível em: <http://especial.folha.uol.com.br/2016/morar/perdizes-vila-leopoldina/2016/02/1743876-berco-do-rock-nacional-pompeia-gerou-de-os-mutantes-aos-primeiros-festivais-de-punk-de-sp.shtml>

LIMA, Ana Gabriela Morim. Uma biografia do Kàjre, a machadinha Krahô. In: GONÇALVES, José Reginaldo Santos; GUIMARÃES, Roberta Sampaio e BITAR, Nina Pinheiro (Orgs.). A alma das coisas: patrimônios, materialidade e ressonância. Rio de Janeiro: Mauad, 2013.

LIMA, Flávio Ferreira. Estudo da propagação de sinal em ondas médias: contribuição para a implantação da radiodifusão digital no Brasil. UnB, 2008. Tese (Doutorado) do Departamento de Engenharia Elétrica da Faculdade de Tecnologia da Universidade de Brasília – UnB, 2008.

LIMA FILHO, Domingos e QUELUZ, Gilson. A Tecnologia e a Educação tecnológica: Elementos para uma sistematização conceitual. In: Educação e Tecnologia, Belo Horizonte: CEFET-MG, v. 10, n.1, 2005.

LOPES, Carlos Alberto. Entrevista 1 – Biografia e processos construtivos da guitarra: depoimento [fev. 2015]. Entrevistador: PEREIRA, Rodrigo Mateus. São Paulo, 2016. Entrevista concedida para a tese de doutorado de Rodrigo Mateus Pereira.

_____. Entrevista 2 – Espaços e intencionalidades: depoimento [jan. 2016]. Entrevistador: PEREIRA, Rodrigo Mateus. São Paulo, 2017. Entrevista concedida para a tese de doutorado de Rodrigo Mateus Pereira.

LUCA, Tania Regina de. Indústria e Trabalho na História do Brasil: do Café à Revolução Tecnológica, o “Milagre Brasileiro”, Mudanças nas Relações de Trabalho. Coleção Repensando a História. São Paulo: Contexto, 2001.

MALAGOLI, Carlos Alberto. Entrevista 1 – Biografia e processos construtivos da guitarra: depoimento [nov. 2015]. Entrevistador: PEREIRA, Rodrigo Mateus. São Paulo, 2015. Entrevista concedida para a tese de doutorado de Rodrigo Mateus Pereira.

_____. Entrevista 2 – Espaços e intencionalidades: depoimento dez. 2017]. Entrevistador: PEREIRA, Rodrigo Mateus. São Paulo, 2017. Entrevista concedida para a tese de doutorado de Rodrigo Mateus Pereira.

MARCHESE, John. The Violin Maker: A Search for the Secrets of Craftsmanship, Sound and Stradivari. Londres: Harper Collins Publishers Inc., 2009.

MARQUES, Emília Margarida. Os Operários e as suas Máquinas: Usos Sociais da Técnica no Trabalho Vidreiro (Coleção Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas). Fundação Calouste Gulbenkian: Fundação para a Ciência e a Tecnologia: Coimbra, Portugal, 2009.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Manual de História Oral. 5º ed. São Paulo: Loyola, 2005.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom e HOLANDA, Fabíola. *História Oral: como fazer, como pensar*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2013.

MILES, Matthew, HUBERMAN, Michael e SALDAÑA, Johnny. *Qualitative Data Analysis: a Methods Sourcebook*. 3ª ed. Tucson: Sage Publications, 2014.

MILLER, Daniel. *Trecos, Troços e Coisas: Estudos Antropológicos sobre a Cultura Material*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2013.

OLIVEIRA, Adriana Mattos de. *A Jovem Guarda e a indústria cultural: análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público*. UFF, 2011. Dissertação (Mestrado) do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense – UFF, 2011.

OLIVEIRA, Adriana Rivoire Menelli e ESCOTT, Clarice Monteiro. *Políticas públicas e o ensino profissional no Brasil*. Ensaio: aval. pol. públ. Educ., Rio de Janeiro, v.23, n. 88, jul./set. 2015.

OLIVEIRA, Eva Aparecida. *A Técnica, a Techné e a Tecnologia*. Revista Eletrônica do Curso de Pedagogia do Campus Jataí – UFG, v. 02, n. 05, jul./dez. 2008.

ONO, Maristela. *Design e Cultura: sintonia essencial*. Curitiba: Edição da Autora, 2006.

ORTRIWANO, Gisela Swetlana. *A informação no rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos*. 4 ed. São Paulo: Summus, 1985.

PEREIRA, Rodrigo Mateus. *Construção e design de guitarras nos anos 1960 e 1970: Narrativas sobre trabalho e trajetórias em São Paulo – SP e Porto Alegre – RS*. UFPR, 2014. Dissertação (Mestrado) do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná, 2014.

PINTO, Marcelo Garson Braule. *Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural*. USP, 2015. Tese (Doutorado) do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP, 2015.

POLLAK, Michael. *Memória e Identidade Social*. Transcrição de Conferência. Publicado em *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

POLTRONIERI, Cristiane de Fátima. Rememorando vidas: lembranças de velhos trabalhadores. UNESP, 2014. Dissertação de Mestrado da Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, 2014.

PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de julho de 1944): mito e política, luto e senso comum. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. Usos e Abusos da História Oral. 8ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

PREISS, Jorge Hirt. A Música nas Missões Jesuíticas nos Séculos XVII e XVIII. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1988.

QUE ROCK É ESSE?. A história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones. Multishow Livro. São Paulo: Editora Globo, 2008.

RAYNA, Thierry e STRIUKOVA, Ludmila. Engineering vs. craftsmanship: Innovation in the electric guitar industry (1945–1984). In: ROBERTSON, Paul L. e JACOBSON, David. Knowledge Transfer and Technology Diffusion. Edward Elgar Publish: Inglaterra. 2011.

ROBSON, Colin. Real World Research: a Resource for Users of Social Research Methods in Applied Settings. 3ª Ed. Inglaterra: John Wiley and Sons, Ltd, Publications. 2011.

ROCHEDO, Aline do Carmo. Os filhos da revolução: a juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980. UFF, 2011. Dissertação (Mestrado) do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense – UFF, 2011.

ROQUE, Carlos. Luthiers: Artesãos Musicais Brasileiros. São Paulo: Edição do Autor, 2003.

RUGIU, Antonio Santoni. Nostalgia do Mestre Artesão. Campinas: Autores Associados, 1998.

SACHS, Curt. The History of Musical Instruments. Londres: JM Dent & Sons, 1940.

SANTOS, Artur Tranzola. Abertura comercial na década de 1990 e os impactos na indústria automobilística. Revista Fronteira, v. 8, n. 16, 2009.

SANTOS, Marinês. Design e cultura: os artefatos como mediadores de valores e práticas sociais. In: QUELUZ, Marilda. Design e Cultura: Coletânea de textos do grupo de estudos Design e Cultura do Departamento acadêmico de Desenho Industrial CEFET-PR. Curitiba; Editora Sol, 2005.

SENNETT, Richard. O Artífice. Tradução: Clóvis Marques. São Paulo: Record, 2009.

SILVA, Vinicius Nelson Lago. Desenvolvimento tecnológico: a propriedade industrial na produção da guitarra elétrica e captadores no Brasil. UFS, 2016. Dissertação (Mestrado) do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Propriedade Intelectual da Universidade Federal de Sergipe – UFS, 2016.

STUTZ, Beatriz e LUCENA, Carlos Alberto. Trabalho, educação e formação profissional na área de enfermagem (1960- 1985). Acervo da VIII Jornada de Estudos e Pesquisas do HISTEDBR (Grupo de Estudos e Pesquisas História, Sociedade e Educação no Brasil) da Faculdade de Educação da UNICAMP. São Carlos: UFSCar, 2008.

THOMPSON, Paul. Histórias de vida como patrimônio da humanidade. In: História falada: história, rede e mudança social. Coord. Karen Worcman e Jesus Vasquez Pereira. São Paulo: SESC – SP, 2006.

TORELLI, Luiz Carlos Pedrosa; FELICIO, Aline Gardim Trivelato e CÂMARA, Naiá Sadi. A língua inglesa no Brasil e suas implicações para os sujeitos brasileiros contemporâneos. Revista (Con)Textos Linguísticos, v.6, n.7, 2012.

TROTTA, Felipe da Costa. Samba e mercado de música nos anos 1990. UFRJ, 2006. Tese (Doutorado) do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2006.

VALDANHA NETTO, Américo; SOUZA NETO, Samuel de; HUNGER, Dagmar Aparecida Cynthia França. O grêmio da Paulista e o lazer do ferroviário rio-clarense. Revista Motriz, v.16 n.13 jul/set. 2010. Rio Claro, 2010

VELHO, Gilberto. Projeto e Metamorfose: Antropologia das Sociedades Complexas. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. Autoria e Criação Artística. In: SANTOS, Gilda e VELHO, Gilberto (Orgs.). Artífices e Artefatos: Entre o Literário e o Antropológico. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras: 2006.

VERASZTO, Estéfano; SILVA, Dirceu da; MIRANDA, Nonato e SIMON, Fernanda. Tecnologia: buscando uma definição para o conceito. PRISMA.COM – Revista de Ciências e Tecnologias de Informação e Comunicação, n.8, 2009.

VISCONTI, Eduardo de Lima. A guitarra elétrica na música popular brasileira: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker. UNICAMP, 2010. Tese (Doutorado) do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2010.

WAKSMAN, Steve. Instruments of Desire: The Electric Guitar and Shape of Musical Experience. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

WHIPLASH. Made in Brazil. São Luiz – MA, 6 de abril de 2006. Acesso em 8 de dezembro de 2018. Disponível em <https://whiplash.net/materias/biografias/038674-madeinbrazil.html>

WINCKLER, Carlos Roberto e SANTAGADA, Salvatore. A educação profissional técnica de nível médio no Brasil: transição para um novo modelo? Indicadores Econômicos FEE, v. 39, n. 3, 2012.

APÊNDICE 1 – ROTEIRO DE ENTREVISTA 1

ROTEIRO DE ENTREVISTA 1

Biografia e processo construtivo da guitarra elétrica

Nº	QUESTÕES	OBJETIVOS
BIOGRAFIA E APRENDIZADOS		
Texto inicial: explicar o que pretendo como será a entrevista. Avisar que vou gravar. Anotar no nome (e checar ortografia), data, local da entrevista, nome da empresa. Explicar que farei outras entrevistas e qual o tempo previsto da entrevista.		
1	Onde e quando nasceu? Cresceu na mesma cidade?	Começar a traçar um perfil do entrevistado.
2	Quem foram seus pais?	
3	Como era o dia-a-dia na sua infância? Escola, brincar, tempo em casa, viagens...	
4	Alguém da família fazia trabalhos manuais?	Identificar se existe alguma influência da família na opção por trabalho manual.
5	Você frequentou algum curso técnico ou superior? Qual?	Identificar habilidades e conhecimentos adquiridos em uma possível educação formal.
6	Como foi sua entrada na construção de instrumentos? Quando construiu seu primeiro?	Entender como o entrevistado se envolve com a luteria.
7	Você trabalhava sozinho? Se tinha aprendizes ou empregados, como se deu a transferência de conhecimento?	Entender a percepção do entrevistado no que diz respeito ao aprendizado dirigido, no desenvolvimento individual.

PROCESSO CONSTRUTIVO		
Texto inicial: Agora Vamos falar sobre construção de guitarras elétricas, como era realizada quando sua atividade se inicia.		
1	Antes de tudo por que guitarra? Ou outro instrumento?	Entender a escolha do instrumento, no que diz respeito a mercado e sociedade na época.
2	Quais as etapas que você seguia na construção de uma guitarra? Processo detalhado e suas ferramentas.	Desvendar como o entrevistado elenca seu processo construtivo.
3	Onde e como você obtinha materiais, peças e ferramentas?	Entender como era a obtenção de matéria-prima e insumos em geral e como se davam esses processos.
4	Como essas etapas eram trabalhadas?	Elencar passos e métodos da construção. Etapas a serem lembradas: braço, colocação de trastes, furações, retíficas, corpo, chanfros, cavidades, encaixes, pré-testes.
5	Você participava de todas as etapas de produção? A saber: usinagem, construção, acabamento, montagem e vendas.	Entender o processo de divisão do trabalho na luteria de guitarras.
6	O acabamento era com qual material? Onde era obtido e realizado? Descreva detalhadamente.	Elencar passos e métodos do acabamento.

APÊNDICE 2 – ROTEIRO DE ENTREVISTA 2

ROTEIRO DE ENTREVISTA 2		
Espaços e intencionalidades		
Nº	QUESTÕES	OBJETIVOS
ESPAÇOS		
Texto inicial: Já falamos na outra vez sobre construção. Agora gostaria se falar sobre os lugares em que a construção ocorria.		
1	Como era sua fábrica (ou ateliê ou oficina)? Poderia descrever fisicamente? Gostaria de desenhar.	Compreender a visão que o entrevistado tem a respeito dos seus espaços de trabalho.
2	E como era o ambiente? Pessoas, horários, sons, cheiros.	
3	As pessoas tinham locais específicos de trabalho?	Entender a divisão do trabalho (se existia) por localização.
4	Como era o dia a dia da fábrica?	Traçar um rascunho do fluxo de trabalho na fábrica.
INTENCIONALIDADES		
Agora gostaria de falar sobre o que é uma guitarra elétrica e como você criava e projetava os instrumentos que construía.		
1	Por que guitarra? O que uma guitarra representa?	Entender a percepção do entrevistado sobre o artefato guitarra.
2	Para projetar, que modelos foram utilizados? Quais eram as fontes de consulta?	Conhecer quais eram as inspirações para o <i>design</i> .
3	Eram copiados ou serviam apenas de inspiração?	
4	Você desenvolveu modelos exclusivos? Ou peças partes exclusivas. Como foi esse processo?	Identificar se existia a criação e realização de protótipos para as guitarras e para processos de produção.
5	Existiam plantas e desenhos ou o desenvolvimento eram através de testes?	
6	Quais públicos seus instrumentos alcançavam? Profissionais, amadores? Eram caros? Baratos? Linhas separadas?	Tentar entender por que formas o entrevistado conseguia (ou tentava) pré-encaminhar a vida de seus instrumentos.
7	De que forma era possível escolher o público de cara instrumento? Além preço, cores, formas, tamanhos, estilos...]	
8	Como modelos específicos eram aceitos?	Verificar como a inovação de modelos era aceita perante os modelos a oferta no Brasil no período.

APÊNDICE 3 – PROTOCOLO DE TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA

PROTOCOLO DE TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA

NOME DO ENTREVISTADO:	
NOME DA EMPRESA:	
VÍNCULO DO ENTREVISTADO COM A EMPRESA:	
DATA DA ENTREVISTA:	
LOCAL DA ENTREVISTA:	
HORÁRIO DE INÍCIO:	HORÁRIO DE TÉRMINO:
ENTREVISTADOR:	INSTITUIÇÃO:
TÍTULO:	
DATA DA TRANSCRIÇÃO:	

TURNO	LEGENDA	TRANSCRIÇÃO:
1	X	
2	Y	
3	X	
4	Y	
...	...	

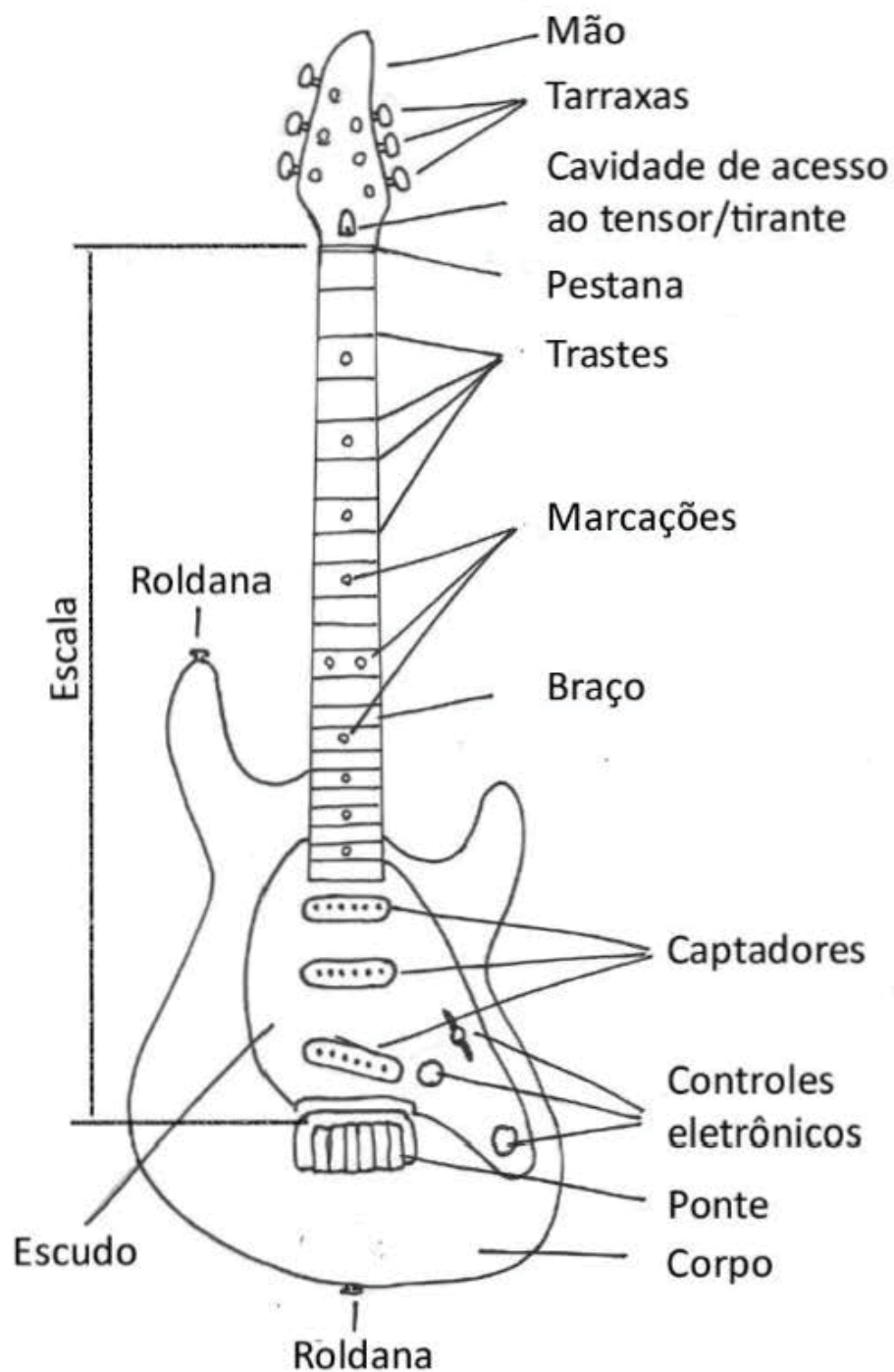
FONTE: o Autor (2016) adaptado de Corrêa (2008)

APÊNDICE 4 – QUADRO DE TEMAS

QUADRO DE TEMAS - ENTREVISTA 1				
TEMA	TURNOS			
	Sossego	José Guilherme	Romeu	Malagoli
Biografia	2-4; 17-18; 22; 44; 54-66; 86; 90; 124; 128; 130	2-8; 10; 14-28; 32; 44; 47-57; 61-67; 143-145; 153	2-18; 28-33; 40-44; 48; 52	2-10; 16-24; 44; 48; 76-78; 86; 102;
Naquele tempo	2; 60-62; 64; 84	46; 101; 103; 109-111; 139; 151;	10; 65	16; 76; 102
Espaços	6; 16	36; 154-157; 176; 206; 220	22; 46-48	8; 114
Repertório	22-24; 55-57; 118	8-10; 28-30; 38; 170	34	2; 8; 36; 86; 88; 92
Objetivos do produto	4-6; 16; 118	10-16; 70-75; 107-109; 153-157; 170-172; 206	16; 48-50	8; 71-73; 110
Intencionalidades	16	6-8; 10-12; 146-151;	16-18; 20; 36-38	4-8; 44; 81-85; 88; 92; 114
Empresa	6; 42-44; 54; 78; 92; 116-118; 148	84-95; ; 109; 128-137; 196-199; 220	24; 54; 63; 65	10; 16
Trabalho	38; 42; 68-70; 84; 101-104; 116; 148	10; 16; 23-26; 30; 109; 127; 135; 139; 200	60	8; 10; 16; 94
Divisão de Trabalho	35-41; 80	12; 44; 67; 112-117; 126-127	18; 22; 54	8-10; 92; 98;
Técnica		206	20; 25-26; 46; 56; 65	8; 114, 102
Alterações de mercado	16; 84	99	60	108
Modelos	16; 44; 103-106	12; 34-36; 201-204	19-22; 56	102; 114

FONTE: o Autor (2016).

APÊNDICE 5 – PARTES DA GUITARRA ELÉTRICA



FONTE: o Autor (2014).